papireto
rivista scientifica online

01 (2022)
1 dicembre 2022

abapa
accademia belle arti palermo

Dcoda
dipartimento comunicazione didattica dell'arte

Papireto. Rivista scientifica online - Online Scholarly Journal

Sede e redazione: Via Papireto 1 - Palermo (Italia)
https://papireto.accademiadipalermo.it/
Registrazione presso il Tribunale di Palermo n. 2/2025 del 28 marzo 2025
ISSN 2974-668X / DOI 10.57661/PAPIRETO / OCLC 1375300086
Anno 1, n. 1 (2022), 1 dicembre 2022

Direttore editoriale/ Editor-in-Chief
Luigi Agus

Direttore responsabile/ Menaging Editor
Rosario Perricone

Coordinatore scientifico/ Deputy Editor
Giancarlo Germanà Bozza

Comitato scientifico/ Advisory Board
Pietro Airoldi
Alessandra Buccheri
Valeria Cammarata
Roberto Cassanelli
Benjamin Couilleaux
Antonio D'Amico
Maria Sofia Di Fede
Isabella Di Liddo
Umberto De Paola
Laura Facchin
Claudio Gamba
Serena Giordano
Caterina Greco
Giulia Ingarao
Concetta Masseria
María Jesús Martínez Silvente
Paola Nicita
Rosario Perricone
Sofia Ponte
Yuri Primarossa
Rafael Ramos Sosa
Sergio Rossi
Flavia Zisa

Credits
ufficio comunicazione_abapa

Graphic Design - Web Development
Roberto Patti, Sofia Ingrillì

Traduzioni / Translations
Dominic McElwee

Redazione/Editorial board
Luigi Agus
Giancarlo Germanà Bozza
Rosario Perricone

Referees
Luigi Amato
Raúl Armando Amorós Hormazábal
Patricia Andrés González
Giuseppe Antista
Domenico Attademo
Fina Serena Barbagallo
Costanza Barbieri
Marco Betti
Massimo Bonura
Cristina Borgioli
Alessandro Botta
Doriana Bruccoleri
Alessandra Buccheri
Marcello Buffa
Alma Cristina Casula
Elena Catra
Maria Ange Causarano
Giuseppe Cipolla
María Teresa Cortón de las Heras
Alberto Cottino
Valeria Costanza D'Agata
Antonio D'Amico
Giuseppina de Marco
José Antonio Díaz Gómez
Valeria di Piazza
Elisabetta di Stefano
Harula Economopoulos
Laura Facchin
Viviana Farina
Massimiliano Ferrario
Eva Frapiccini
Dalma Frascarelli
Claudio Gamba
María Esther Galera Mendoza
Marina Giordano
Giulia Ingarao
Dario La Mendola
Giuliano Lombardo
Valeria Maggiore
Giuseppina Manca di Mores
Rosalia Francesca Margiotta
Lucia Masina
Federica Muzzarelli
Ida Parlavecchio
Pietro Piazza
Salvatore Pitruzzella
Ivana Randazzo
Rita Randolfi
Laura Rodríguez Peinado
Sergio Rossi
Paolo Daniele Scirpo
Anastasia Segneri
Sandro Scalia
Salvatore Tedesco
Emilia Valenza
Stefano Valeri
Flavia Zisa

Accademia di Belle Arti di Palermo
Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte

Copyright © 2022 Papireto — rivista scientifica online | abapa.it
Tutti i diritti sono riservati - All rights reserved

Papireto I (2022) - pp. 3-9
ISSN 2974-668X

Perché una rivista, perché *Papireto*

Luigi Agus

Fondare una nuova rivista scientifica è, allo stesso tempo, un'ambizione e un gravoso impegno. Ambizione, che in senso positivo, corrisponde ad un legittimo desiderio di ampliare gli spazi di confronto e conoscenza, attraverso uno strumento come una rivista. Un gravoso impegno perché, per poter raggiungere l'ambito obbiettivo occorre intraprendere un percorso non certamente semplice, ma anzi pieno di insidiosi ostacoli. È con questa consapevolezza che già nel 2019 presentavo un primo progetto di fondazione di una rivista scientifica online ed eventualmente cartacea, che nonostante l'approvazione entusiasta da parte di tutti i colleghi del Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, a cui afferisco, non ebbe seguito, prima per intoppi burocratici, poi a causa della pandemia, che di fatto ha causato il blocco di quasi tutte le attività.

Nonostante queste prime difficoltà, con la medesima propositiva ambizione, ripresentavo il progetto nel 2021, coinvolgendo il collega prof. Giancarlo Germanà Bozza, arricchendolo con un volume monografico, da me curato, dal titolo *Dalle officine alle Accademie nel Mediterraneo. Analisi e struttura delle botteghe d'arte in età moderna*, che raccoglie tredici saggi di altrettanti studiosi, di prossima pubblicazione a cura dell'Istituto Poligrafico Europeo.

Superata la preliminare fase burocratica, il progetto prendeva finalmente forma nella veste di rivista online, realizzata quasi esclusivamente *in house*, attraverso la fattiva collaborazione del colleghi proff. Giovanni Zuccarello e Fausto Gristina, che hanno coordinato rispettivamente gli studenti Roberto Patti, che ha curato la grafica, e Sofia Ingrillì, che si è invece occupata dello sviluppo web. Oltre all'aspetto grafico e del web, tuttavia, occorreva strutturare una serie di contenuti affinché la rivista prendesse definitivamente forma secondo le linee guida convenzionali dettate dall'ANVUR per questo tipo di pubblicazioni, affinché successivamente se ne possa chiedere il riconoscimento ufficiale. Venivano quindi redatte le *norme metodologiche*, le *informazioni generali* e il *codice etico*.

Naturalmente una rivista non esiste senza le persone con precisi compiti e ruoli. Sono stati così costituiti il *comitato di redazione*, il *comitato scientifico* e un *gruppo di referees*. Il primo, composto dai professori in organico del dipartimento, ha il compito di coadiuvare il

CC BY ND

direttore editoriale e il coordinatore scientifico, impersonati da chi scrive e dal collega Germanà, nella selezione e redazione dei contenuti generali, come le recensioni o gli articoli non sottoposti a revisione. Il comitato scientifico, composto sempre dai professori in organico e da altrettanti autorevoli membri esterni all'Accademia che nelle rispettive professioni godono di generale stima (direttori di museo, docenti universitari e di altre accademie, alti funzionari, ecc.), svolge invece il ruolo di garante della scientificità dei contenuti della rivista. Al gruppo di referees, infine, è demandato il delicato compito di approvare o rifiutare un contributo, attraverso una valutazione oggettiva con il metodo a "doppio cieco", essendo *Papireto* una rivista scientifica peer-reviewed che si ispira al codice etico delle pubblicazioni elaborato dal COPE (Committee on Publication Ethics), con il *Best Practice Guidelines for Journal Editors*. A questi indispensabili strumenti si somma anche un preventivo controllo antiplagio, attraverso un apposito software *open source*.

La struttura, così impostata, costituisce lo "scheletro" dell'iniziativa editoriale, che si propone di contribuire allo studio e all'approfondimento dei prodotti di ricerca nel campo delle arti visive, dell'estetica, della storia dell'arte, della comunicazione e didattica artistica, dell'archeologia e dell'antropologia, sia con l'apporto di autori riconosciuti, sia valorizzando il contributo di giovani e promettenti studiosi che sappiano approfondire specifiche tematiche entro gli stessi ambiti, correlati con quelli trattati nei corsi di primo e secondo livello erogati dal Dipartimento. Contenuti sviluppati attraverso le due parti principali in cui è divisa la rivista, una sottoposta a processo di *peer review*, l'altra al giudizio del comitato scientifico o della redazione. La parte sottoposta a referaggio, preceduta dall'editoriale, si compone di due sezioni: una denominata *Studi* e l'altra *Frammenti*. La prima raccoglie articoli scientifici di largo respiro di ampiezza compresa tra 11 e 20 cartelle, note escluse; la seconda articoli scientifici più brevi di ampiezza compresa fra 3 e 10 cartelle, note escluse. La parte invece sottoposta ad approvazione della redazione e/o del comitato scientifico, prevede le sezioni *Rassegna*, che contiene brevi recensioni su mostre, rassegne, eventi; *Recensioni*, che raccoglie recensioni di libri e pubblicazioni; *Dossier*, che comprende uno o più articoli tutti incentrati su un tema specifico che può essere storico o di attualità e una sezione *News* con brevi note sulle principali attività del Dipartimento e dei suoi membri.

Fin qua un po' di aneddotica su come è nato il progetto e come è stato successivamente strutturato. Tuttavia, la questione fondamentale è *perché una rivista*, posta non come domanda, ma come motivazione profonda, che va anche al di là degli intenti appena enunciati. Soprattutto perché una rivista scientifica in una Accademia di Belle Arti come espressione di un Dipartimento, fatto che costituisce quasi un unicum nel panorama italiano, ma che si rende assolutamente necessario visto il sempre più serrato processo di equiparazione *de facto* e *de jure* tra istituzioni dell'Alta Formazione Artistica e Musicale (AFAM) e Università, che in Italia è comunque in forte ritardo rispetto al resto dell'Europa.

Sono ancora infatti pochissime le riviste di carattere scientifico-critico edite dalle accademie statali italiane. Alla pionieristica *Parol*, dell'Accademia di Belle Arti di Sassari, edita dal 2009 e riconosciuta dall'ANVUR, si sono aggiunte più recentemente *Zeusi*, dell'Accademia di Belle Arti di Napoli nel 2014; il semestrale *Insight. Territori della grafica* del Dipartimento Progettazione e Arti Applicate dell'Accademia di Belle Arti di Roma nel 2017; la rivista *BrerA|Z*, nata nel dicembre 2019 dell'Accademia di Brera a Milano e infine *Resistenze* dell'Accademia Albertina di Torino, che ha avuto il suo esordio in questo stesso anno. A queste si somma il progetto, ancora in fieri, *A Priori magazine*, promosso dagli studenti delle Accademie e dell'Isia.

Un panorama ancora poco popolato, soprattutto se messo a confronto con quello universitario, che tuttavia sembra, in questi ultimi anni, aver subito un piccolo slancio, quasi parallelo alla ripresa del dibattito sul ruolo delle accademie nel variegato contesto dell'alta formazione italiana, dopo quasi vent'anni di iner-

zia dal varo della legge 508 del 1999, che costituisce ancora il quadro di una riforma tutta da completare. Un rinnovato interesse da parte del legislatore per questo settore chiave per l'Italia, partito timidamente nel 2013 e ripreso con più vigore dal 2017, attraverso il varo di norme di stabilizzazione del corpo docente[1], determinato dalla pressante protesta dei professori precari e da alcuni direttori ormai esasperati per una situazione che in certe realtà era divenuta ingestibile.

Norme a cui sono seguite ulteriori stabilizzazioni, l'ampliamento del corpo docente, lo sblocco della mobilità verticale, la ricostituzione del CNAM, massimo organo rappresentativo del settore, la messa a regime dei corsi di secondo livello, fino a quel momento "sperimentali", la possibilità per gli studenti di iscriversi contemporaneamente a più corsi di istruzione superiore e l'ingresso delle istituzioni AFAM nei progetti di ricerca[2]. Progressi già ottenuti, a cui se ne sommano altri in corso o già varati, ma che attendono la piena attuazione attraverso ulteriori provvedimenti o passaggi, come la statizzazione di alcune accademie storiche e degli istituti superiori di studi musicali, la nascita della figura del ricercatore, quella dell'assistente di laboratorio e i dottorati di ricerca, e altri in corso di emanazione, come i decreti sul reclutamento del personale docente (dopo l'accantonamento dell'inattuabile DPR 143/2019) e sugli ordinamenti didattici, che vedranno, quali novità sostanziali, l'abilitazione artistica nazionale e un nuovo assetto dei corsi, dei dipartimenti e delle scuole, valorizzando l'autonomia organizzativa e didattica[3]. Svolte che mirano ad una sempre più marcata equiparazione con l'università, non solo formale ma sostanziale e che necessiteranno di ulteriori ineludibili passi, come l'inquadramento a regime pubblicistico dei docenti, ancora contrattualizzati, a cui dovrà corrispondere una equiparazione completa con i professori universitari anche a livello salariale.

In tale prospettiva la creazione di una rivista scientifica online e/o cartacea promossa da un Dipartimento è non solo auspicabile, ma necessaria. Difficilmente si potrà immaginare di istituire i nuovi dottorati di ricerca, gestiti da dipartimenti che diverranno sempre più autonomi, senza adeguati strumenti di approfondimento e diffusione dei contenuti e risultati delle ricerche, sviluppate attraverso progetti ampi e dinamici, che potranno coinvolgere anche altre istituzioni. Una iniziativa quindi incardinata nel presente, che guarda al futuro di una istituzione secolare come l'Accademia di Palermo, chiamata a svolgere un ruolo di primo piano nell'alta formazione artistica a livello internazionale.

Un presente e un futuro che hanno tuttavia profonde radici nel passato e un legame proprio con le accademie, che fin dalla loro nascita – sia quella fiorentina del disegno fondata da Giorgio Vasari, sia quella romana di San Luca diretta da Federico Zuccari – avevano quale precipuo scopo quello di coniugare la pratica del mestiere, con la formazione intellettuale dell'artista. Fu lo stesso Zuccari a rimarcare con chiarezza proprio questo aspetto: "Essendo cosa molto utile, ma necessaria per diversi e diversi aspetti, Accademici fratelli, che ciascuno intenda e conosca quel tanto ch'egli professa, e conoscendo noi inoltre che, se bene l'operazioni nostre e li nostri esercizii consistono nell'operare puramente, tuttavia l'operazione nostra viene a essere più chiara e perfetta, quanto più chiaramente e perfettamente l'intendiamo e meditiamo, ove però senza la teorica non può essere prattica d'operazione molto buona"[4].

Un approccio apparentemente innovativo, legato all'istituzione accademica, ma che ha le sue più lontane origini nella trattatistica medievale, che pur sotto forma di ricettari, aveva la funzione di trasmettere per iscritto le conoscenze, che potrebbero essere definite protoscientifiche, delle arti figurative. Un *sistema* che si chiarisce bene nel testo di Cennino Cennini o in quello di Giovanni Alcherio e Jean Lebègue, che a loro volta raccolgono una serie di saperi e ricettari diffusi fin dall'alto medioevo, compilati con annotazioni frutto di un approccio sperimentale sviluppato nelle botteghe d'arte[5].

Un rapporto tra pratica e scrittura, che passa dalla compilazione di ricettari con formule che presuppongono empiriche cono-

scenze fisiche e chimiche dei materiali, a cui si sommano a partire dal XV secolo testi con contenuti di tipo umanistico, attraverso cui si punta ad indagare le arti figurative da un punto di vista filosofico e filologico e non solo tecnico. Una tendenza a cui partecipano sia intellettuali, come Lorenzo Valla, Feliciano da Verona, Giannozzo Manetti, Cristoforo Landino, Bartolomeo Fazio, sia artisti come Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Antonio di Pietro Averlino detto Filarete, Francesco di Giorgio Martini, Piero della Francesca, Bernardo Rossellino, e tanti altri, che mettono nero su bianco annotazioni biografiche, approfondimenti critici, valutazioni estetiche, accanto a suggerimenti tecnici frutto delle nuove sperimentazioni *sul campo*, come ad esempio la prospettiva.

Una vicinanza tra umanisti e artisti, già manifestatasi ad esempio nel Trecento fra Petrarca e Simone Martini, che nel XVI secolo raggiunse il suo vertice, tanto che diverrà quasi abituale per un artista ricevere almeno dei rudimenti di tipo teorico, pur sempre legati al suo mestiere. Non è un caso che questo sia il secolo in cui Vasari scrive le sue *Vite* e in cui sono fondate le prime accademie del mondo, ambienti da cui prenderà corpo l'idea dell'artista-intellettuale, che sia in grado di comprendere i significati più profondi delle immagini che lui stesso è chiamato a comporre e rappresentare, attraverso una sempre maggiore padronanza della tecnica.

Un mondo che può apparirci oggi molto lontano e distante, data soprattutto la successiva contestazione della cosiddetta *arte accademica*, o meglio dell'*accademismo*, la cui premessa risiede senza dubbio dalla creazione della categoria di "*Beaux Arts*", definita per la prima volta da Yverdon nel 1770, ma che ha la sua genealogia nell'approccio catalografico-enciclopedico di stampo illuminista, da Chambers (1728) a Diderot e d'Alembert (1751). Un processo che, come è stato notato, ha portato non soltanto alla rivisitazione della figura dell'*artifex*, ereditato in modo quasi immutato dal mondo classico, passato da *artigiano-artista* ad *artista* nettamente separato dall'*artigiano*, ma anche ad una sostanziale modifica lessicale. Termini come genio, ispirazione, sensibilità, spontaneità, immaginazione, originalità, creatività, libertà, riferiti al mondo delle arti figurative, nasceranno proprio per effetto di questa trasformazione e ancora oggi ci accompagnano quasi in ogni testo, talvolta con un significato non sempre conforme al loro etimo[6]. Constatazioni che portano a ritenere che quel mondo abbia con l'attuale una lontana vicinanza e che mai si sia interrotta la stretta relazione tra arti visive e letteratura critica o tecnica, coinvolgendo non solo gli intellettuali, ma anche gli stessi artisti nella compilazione dei testi.

In tal senso una rivista scientifica in una Accademia di Belle Arti diviene quasi un istituto obbligato e indispensabile, che si inserisce perfettamente nel percorso storico non solo dell'istituzione, ma delle arti più in generale. Solo in un luogo dove artisti e teorici si incontrano quotidianamente condividendo idee, progetti, opinioni e punti di vista può seriamente svilupparsi una ricerca profonda dei significati più reconditi che le arti sono o sono state chiamate ad assumere all'interno della società. La rivista deve assolvere proprio a questo compito, attraverso un approccio metodologico che garantisca la scientificità dei suoi contenuti.

Proprio le norme metodologiche e l'attenta selezione dei contenuti, filtrati attraverso la valutazione a doppio cieco o del comitato scientifico, garantiscono la scientificità della rivista, che in tal modo può aprirsi anche nuove linee di ricerca o innovativi approcci critici. Così, a mero titolo esemplificativo, nel campo della storia dell'arte, disciplina che certamente conosco meglio delle altre di cui si occuperà la rivista, avranno sicuro spazio gli studi di iconologia e iconografia; di storia della critica d'arte; di storia sociale dell'arte e psicologia dell'arte, naturalmente accanto a quelli più classici di tipo critico, storico, stilistico e comparativo, evitando di scadere nell'attribuzionismo fine a se stesso o, se possibile, superando le rigide gabbie stilistiche, che in passato hanno portato ad eccessi sfociati in vere e proprie derive falsificatorie[7]. Altrettanta attenzione sarà riservata alle cosiddette arti applicate e a quelle decorative, le prime oggetto per lungo

tempo di pregiudizio[8], le seconde addirittura definite un "delitto" nei confronti dell'architettura[9], ma che comprendono tutti quei campi, dal design alla moda, che costituiscono un asset strategico, economico e culturale, del nostro Paese.

Una direzione che ha sempre contraddistinto gli stessi artisti e alcuni più illuminati intellettuali sempre attenti ad ogni forma d'espressione artistica, sia quando hanno promosso la nascita e lo sviluppo delle accademie, viste come svincolo dalle corporazioni artigiane e allo stesso tempo come affrancamento da una visione di mera manualità della loro professione, sia quando hanno reagito all'accademizzazione dell'arte, che qualcuno avrebbe voluto imbrigliata in maglie troppo strette per essere accettate. Basta menzionare le figure di Sir Henry Cole, promotore di quello che poi diverrà il *Victoria and Albert Museum*; William Morris, promotore del movimento *Art and Craft*; Jean Ferdinand Willumsen; il gruppo della *Secessione Viennese*, composto, fra gli altri da Klimt, Schiele, Wagner, Olbrich, Moll, Moser e Hoffmann, gli ultimi due fondatori del *Wiener Werkstätte* nel 1903; Charles Rennie Mackintosh e il *Movimento modernista*; l'*Art nouveau* o *Liberty*, con le figure di Basile, van de Velde, Horta, Hankar, Serrurier Bovy, Gaudí; il *Deutscher Werkbund* fondato da Hermann Mathesius e Friedrich Naumann; il *Bauhaus* di Walter Gropius; *De Stijl*; Mies van Der Rohe; Frank Lloyd Wright; Le Corbusier; Alvar Aalto; lo *Stile 1925* o *Decò*, fino a Bruno Munari e il suo concetto ludico della manualità. Movimenti, artisti o gruppi le cui idee, molto spesso, vennero accompagnate da riviste che ebbero un impatto determinante nella cultura artistica occidentale, come il *Journal of Design and Manufacture*, *Ver Sacrum*, *L'Art moderne*, *Art et decoration* e *Die form*.

Un approccio di tipo "aperto", contraddistinto dal dialogo e dal confronto tra saperi, arti e conoscenze, in cui l'attenzione per le norme metodologiche e per un serio approccio alla ricerca, non può e non deve mai sfociare nella censura preventiva delle idee, per quanto queste possano risultare eterodosse o alternative, che verrà applicato alle altre discipline di cui si occuperà *Papireto*, come le arti visive, l'estetica, la comunicazione e didattica artistica, l'archeologia e l'antropologia. Al fine di "separare il grano dalla pula", sarà sufficiente un approccio critico libero da pregiudizi e preconcetti, accompagnato dalla consapevolezza che ogni contributo può e deve accrescere il bagaglio di conoscenze globale. Uno scopo che meglio si raggiunge oggi attraverso una pubblicazione *open access* come questa, i cui contenuti saranno disponibili a chiunque attraverso la rete.

In chiusura mi sia infine consentita qualche parola sul titolo scelto per la rivista e i suoi molteplici significati, collegati, idealmente, anche alle linee editoriali appena enunciate. Papireto è il nome di uno dei quattro fiumi che solcavano l'area dove attualmente sorge la città di Palermo e che ne hanno determinato la storia e la stessa forma urbana. Il Papireto, infatti, assieme al Kemonia o Maredolce, delimitavano l'area del Cassaro rispettivamente a occidente e oriente, mentre gli altri due fiumi, il Gabriele e l'Oreto, solcavano le campagne immediatamente limitrofe all'area cittadina. I due fiumi, poi convogliati nel sotterraneo acquedotto di Maltempo ancora oggi in uso, hanno per secoli svolto un ruolo determinante per i traffici e le manifatture della città. Lungo le loro sponde, nei tratti navigabili, sorsero i mercati della Vucciria, di Ballarò e del Capo, così come le loro acque vennero utilizzate per le concerie e le altre attività artigiane. Benefici commerciali e industriali che spesso si alternavano a problemi gravi, come inondazioni o miasmi, che segnarono nel bene e nel male la storia palermitana.

Proprio a due passi dall'antico letto del Papireto, sulla via omonima, sorgono Palazzo Fernandez e Palazzo Molinelli di Santa Rosalia, sedi principali e storiche dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Il primo venne inaugurato nel 1886 come sede del Regio Istituto di Belle Arti, anche se il sedime su cui sorge, già di proprietà di Giovanni Fernandez, era stato destinato ad una nuova infermeria annessa al Ritiro Filippone progettata da Giuseppe Patri-

colo, i cui lavori, giunti al primo livello, vennero abbandonati per il terreno acquitrinoso e la carenza di fondi; l'area venne quindi ceduta al Comune che lo destinò, appunto, a sede dell'Istituto, affidando il suo completamento a Giuseppe Damiani Almejda[10]. Il secondo invece risale alla fine del XVI secolo e venne fatto edificare dal Maestro razionale Bernardo de Ljermo, i cui discendenti ebbero in seguito il titolo di principi di Santa Rosalia e si unirono alla famiglia Molinelli, sulla Piana del Papireto, nota anche come Palude del Buon Riposo o "Lopiparita", prosciugata per volere del pretore Andrea Salazar tra il 1590 e il 1601[11].

Un acquitrino, quest'ultimo, alimentato dalla sorgente Danisinni, corruzione dell'arabo Aîn-abi-Saîdin, collocata in prossimità del convento dei Cappuccini e da un'altra situata nell'ex giardino Colonna Rotta, chiamata in periodo arabo Aîn-Sabou o Aîn-Rutuh, che a sua volta alimentava il fiume sfociante sul lato occidentale della Cala, l'antico porto cittadino[12]. Un corso fluviale, quindi, topograficamente legato all'Accademia, almeno a partire dal 1886 e alla stessa città di Palermo, che vanta fra l'altro anche origini leggendarie. Secondo una tesi alquanto bizzarra, infatti, le acque del piccolo fiume palermitano proverrebbero direttamente dal Nilo attraverso un condotto sottomarino, così come l'Aretusa di Siracusa che si credeva generato nell'Arcadia. Prove di questa curiosa credenza sarebbero i folti papiri che crescevano spontanei lungo le sue rive; le cicliche inondazioni, simili a quelle del fiume africano e i coccodrilli che secondo alcune testimonianze sarebbero stati ritrovati nelle sue acque, due dei quali erano conservati rispettivamente nelle chiese dei Santi Cosma e Damiano e di San Giovanni Battista dei Gerosolimitani, oggi scomparsa, entrambe situate lungo il corso del fiume[13]. Una leggenda che per quanto fantasiosa, sancisce la fondamentale importanza che il Papireto ebbe per Palermo, tanto che si decise di fissare nel marmo la sua personificazione nella Fontana Pretoria sotto forma di uomo barbuto appoggiato ad una rupe, accompagnata da un delfino e da un'ancora, attributi che connotano la sua antica funzione di "porto di Palermo"[14].

La questione topografica, che sancisce il legame col territorio; l'importanza storica del fiume, che sottolinea le sue radici; la sua funzione portuale, che invece evidenzia l'apertura verso altri mondi e infine il suo evocativo nome, che più che ricordare il noto fiume africano, richiama il papiro come primo supporto per la scrittura, sono ragioni credo valide per adottare il nome Papireto come titolo di una rivista scientifica di una accademia d'arte, che nasce proprio lungo le sue rive. Un titolo quindi che vuol essere un auspicio e allo stesso tempo una linea programmatica ideale, ma con un solido e ben definito radicamento nel territorio e nella storia. Linea programmatica rispettata anche per questo primo "sperimentale" numero, arricchito da preziosi contributi, selezionati, in via del tutto eccezionale, direttamente da chi scrive, coadiuvato dal collega Germanà Bozza e dalla redazione, con il consenso del Comitato Scientifico.

Note

[1] Ci si riferisce in particolare all'articolo 19, comma 2, del decreto-legge 12 settembre 2013, n. 104, convertito, con modificazioni, dalla legge 8 novembre 2013, n. 128 e all'articolo 1, commi 652-657, della legge 27 dicembre 2017 n. 205.

[2] I provvedimenti normativi di riferimento, in ordine di emanazione, sono i seguenti: D.M. n. 14 del 09 gennaio 2018; D.M. n. 121 del 22 febbraio 2019; D.P.R. 23 agosto 2019; D.P.R. del 9 dicembre 2019; legge 30 dicembre 2020 n. 178, art. 1, commi 887-894; D.P.R. 31 dicembre 2020; D.M. n. 565 del 29 aprile 2021; D.P.R. 5 maggio 2021; D.M. n. 645 del 31 maggio 2021; D.P.R. 27 luglio 2021; legge 29 luglio 2021, n. 108, art. 64bis; D.M. n. 226 del 14 dicembre 2021; legge 30 dicembre 2021, n. 234, art. 308; D.M. del 22 marzo 2022 n. 298; legge 12 aprile 2022, n. 33.

[3] Si tratta di due D.P.R. varati in schema dal Consiglio dei Ministri n. 93 del 1 settembre 2022, che attendono l'approdo nelle competenti commissioni parlamentarie per conoscerne l'esatto testo.

[4] Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma*, vol. III, Bari 1962, p. 502.

[5] Per una disamina del problema si veda: Silvia Bianca Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano 2007.

[6] Larry Shiner, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, Torino 2010, pp. 110-203.

[7] Si veda, a titolo di esempio sull'arte romanica: Xavier Barral i Altet, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano 2009, pp. 7-50.

[8] Un efficace percorso storico, in cui si sono alternati momenti di fortuna ad altri di svalutazione delle "arti minori" o "applicate", è tracciato in Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Napoli 2009.

[9] Sull'intenso dibattito scaturito dalle teorie di Loos, si veda in particolare: Giovanni Denti, *Adolf Loos. Modernità come tradizione*, Santarcangelo di Romagna 2010.

[10] Maia Rosa Mancuso, *Il Palazzo Fernandez*, in *Accademia di Belle Arti di Palermo. Le collezioni del patrimonio*, Palermo s.d., pp. 15-29.

[11] M. R. Mancuso, *Il Palazzo Molinelli di Santa Rosalia*, in *Accademia di Belle Arti di Palermo*, cit., pp. 31-35.

[12] Gioacchino di Marzo, *Diari della Città di Palermo. Dal secolo XVI al XIX*, Palermo 1871, vol IX, pp. 71-72, nota 1.

[13] Agostino Inveges, *Annali della felice città di Palermo, Parte prima*, Palermo 1649, pp. 39-40; Antonio Mongitore, *Della Sicilia ricercata nelle cose più memorabili*, Palermo 1743, tomo II, pp. 167-169.

[14] Leonardo Maria Lo Presti, *Nuova ed esatta descrizione del celeberrimo fonte esistente nella Piazza del Palazzo Senatorio di questa Felice e Fidelissima Città di Palermo detta comunemente la Fontana del Pretore*, Palermo 1737, pp. 34-35.

Figura 1. Caravaggio, *Cupido vincitore*, olio su tela, Berlino, Gemäldegalerie (1602)

Papireto I (2022) - pp. 10-31
ISSN 2974-668X

Ut pictura poësis. L'iconografia del Cupido Giustiniani di Caravaggio e la poesia classica

Luigi Agus

Tra le opere unanimemente accolte come autografe di Caravaggio, una delle più interessanti da un punto di vista iconografico è certamente l'*Amore vincitore*, altrimenti noto come *Omnia vincit Amor*[1], dello Staatliche Museum di Berlino. Il dipinto venne realizzato da Merisi per Vincenzo Giustiniani molto probabilmente nella prima metà del 1602. La cronologia, ancora non del tutto precisata, deriva principalmente dalle risultanze processuali relative al procedimento scaturito a seguito della querela di Giovanni Baglione contro Onorio Longo, Orazio Gentileschi, Filippo Trisegni e lo stesso Caravaggio, in particolare dalla deposizione di Gentileschi resa il 14 settembre 1603, che menziona un "amor devino", che Baglione aveva realizzato ed esposto, "a concorrenza d'un amor terreno de Michelangelo da Caravaggio", a San Giovanni dei Fiorentini a Roma[2] o più propriamente nell'annuale mostra tenuta presso il cortile di San Giovanni Decollato il 29 agosto 1602[3]. Datazione che sembrerebbe trovare ulteriore conferma nel fatto che, sempre Gentileschi, riferiva che da almeno "sei o otto mesi" non parlava più con Caravaggio, "sebene a mandato a casa mia […] un par d'ale che mi rimandò deve essere 10 giorni"[4], probabilmente utilizzate per il dipinto berlinese[5]. Contrariamente a quanto ipotizzato prima da Luigi Salerno, poi sostenuto da Mia Cinotti e Alberto Dell'Acqua, Maurizio Marini e infine da Herwarth Röttgen[6], non costituirebbero un valido e certo *ante quaem* i quattro madrigali dedicati a "L'Amore, pittura di Caravaggio", scritti da Gaspare Murtola entro la prima metà del 1603 e pubblicati un anno dopo[7], posto che nei primi tre "non sono dettagliate descrizioni di un quadro" realmente esistente e che il quarto è chiaramente dedicato ad un amorino dormiente facente riferimento ad una iconografia "effettivamente attestata da moltissime sculture antiche"[8].

La tela berlinese [fig. 1], in formato "imperatore" da stanza (cm 156x113), è dominata da un imberbe ragazzino preadolescente nudo che, con la testa inclinata a sinistra incorniciata a una folta capigliatura castana, si rivolge direttamente al riguardante, accennando una risata sarcastica e quasi provocatoria. Il busto, seguendo l'andamento del capo, è arcuato con l'addome e il pube orientati a sinistra, il cui peso grava sull'arto inferiore destro piantato saldamente a terra, mentre l'altro, piegato tanto da nascondere gamba e

CC BY ND

piede, poggia su di un piano, forse una panca[9] o più propriamente un letto, coperto da un candido lenzuolo bianco. L'arto superiore destro, parzialmente disteso, fa leva sull'estremità di un arco – stretto nella mano assieme a due frecce, una venata di rosso e l'altra di nero – che poggia sullo stesso piano subito dietro le natiche, mentre il sinistro è nascosto quasi completamente dietro al busto. Sulle spalle porta due ampie ali brune piumate, mentre ai suoi piedi, al centro, è sistemata a terra una lucida armatura nera in primo piano, con dietro un libro manoscritto aperto e ripiegato, su cui poggia un ramo d'alloro con coccole e una penna. Poco più in fondo, nascosto in parte dalla gamba destra e in parte dal lenzuolo, è un globo celeste puntato di stelle dorate poggiato sul pavimento a listelli di legno, con accanto un liuto, il cui manico arriva quasi a sfiorare il piede e su cui è incastrato quello di un violino dotato di archetto. Davanti ai due strumenti sta un libro parte ripiegato su cui sono quattro pentagrammi con notazione mensurale che hanno come incipit una grande V. Il risvolto del libretto musicale nasconde parzialmente la terminazione di una squadra in ottone, leggermente sollevata da una delle due aste di un compasso aperto, ugualmente ottonato, che la incrocia. Infine, all'estrema sinistra del soggetto, poggiati sul piano coperto dal lenzuolo, sono una corona dorata, uno scettro e un drappo color porpora, forse una toga.

Pur non essendo validi come *ante quaem* per la datazione del dipinto di Caravaggio e non costituendo componimenti ecfrastici[10], i quattro madrigali murtoliani, vanno comunque presi in considerazione, soprattutto per il fatto che vennero composti, molto probabilmente, in coincidenza o addirittura poco prima rispetto all'esecuzione dell'opera, se questa deve datarsi alla prima metà del 1602. Le *Rime*, infatti, vennero redatte con certezza prima del 6 giugno 1603[11], data che figura nel nulla osta del Consiglio dei Dieci per la pubblicazione, rilasciato a seguito della verifica effettuata dai "Signori Reformatori dello Studio di Padova", fatto che porta a ritenere come la raccolta fosse già formata e completa già qualche mese prima, quando probabilmente venne inoltrata la richiesta, come sembrerebbe attestare anche la presentazione dello stampatore, che invita a godere "per hora dunque li madrigali, e canzonette, che quasi geme, altre si tiene rinchiuse scritte a penna", come preannunciando una successiva raccolta già in parte redatta dall'autore e quindi scritta successivamente rispetto a quanto pubblicato. Una tale constatazione porta a credere che si tratti – più che di madrigali ecfrastici riferiti ad una o più opere già realizzate, ossia una libera trasposizione e una metafora di tipo poetico[12] – di scritti concepiti come spunto per un gruppo di dipinti da realizzarsi e appena commissionati, quasi un *pre*testo che potrebbe pure ricomprendere l'*Amore* Giustiniani. Una conferma indiretta è contenuta nei primi versi del quarto madrigale, scritto espressamente per il medesimo gruppo di "tele"[13] dei precedenti tre, con cui il poeta si rivolge al pittore dandogli indicazioni su cosa dipingere: "Se dipingere Amore | Brami saggio Pittore,| Dipingi il pargoletto,| E vago Giulietto,| L'uno, e l'altro vezzoso,| L'uno, e l'altro amoroso"[14]. L'ipotesi quindi più probabile è che i versi di Murtola facciano riferimento ad una serie di dipinti commissionati a Merisi per sviluppare il tema dell'Amore in generale, ma probabilmente solo in parte realizzati. La tela berlinese potrebbe far parte di quel gruppo di opere – visto che sembra vagamente richiamare i versi: "Pure ha seco gli strali | Amorosi, e mortali", del madrigale CCCCLXXIII – unitamente al perduto *Amore divino* menzionato da Baglione[15], che potrebbe essere quello richiamato dai primi versi del madrigale CCCCLXXV: "Non è cieco, né nudo | Amor come il dipingi". Un indizio a favore di tale ipotesi potrebbe trovarsi nel *Cupido dormiente* di Palazzo Pitti, dipinto nel 1608 – quindi almeno sei anni più tardi rispetto ai versi murtoliani – per Francesco d'Antella a Malta e da questi inviato al fratello Nicolò a Firenze, che pur ispirato a prototipi classici ben noti e ampiamente rivisitati nel rinascimento a partire da Michelangelo[16] e forse preceduto da uno scomparso autografo dipinto[17] che qualcuno ha identificato in quello di Indianapolis[18], pare ancora permeato di una lontana eco del madrigale CCCCLXXVI: "Che se cie-

co il vorrai | pinger, guardalo alhor, che in dolci forme | languidetto egli dorme".

A differenza dei generici versi murtoliani, le menzioni seicentesche di quest'opera risultano utili soprattutto a chiarire il soggetto, fornendo, in alcuni casi, precisi indizi di lettura iconografica. La già riferita testimonianza di Gentileschi del 1603 parla solo "d'un amor terreno"[19], mentre è diverso il caso del distico latino composto da Marzio Milesi contenuto in un manoscritto custodito nella Biblioteca della Rubiconia Accademia dei Filopatridi di Savignano sul Rubicone (ms. 59, c. 15r) e in copia in un codice miscellaneo manoscritto redatto da P. L. Galletti nel XVIII secolo della Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 7927, c. 132)[20], che sembra suggerire una prima e parziale interpretazione dell'opera, legata da una parte all'Amore che domina soprattutto gli animi, dall'altra al pittore che avvince corpi e spiriti[21] *movendo* gli *affetti*.

Più descrittiva è invece l'annotazione contenuta nell'inventario redatto nel 1638 dal notaio Domenico Buratti su incarico di Andrea Giustiniani in qualità di erede di Vincenzo, che a sua volta riprende un precedente inventario in cui sono riportati anche i nomi degli artisti, che riporta come "nella stanza grande de quadri antichi", era presente "un quadro con un Amore ridente in atto di disprezzare il Mondo che tiene sotto con diversi instromenti corone scettri et armature chiamato per fama il Cupido [del Caravaggio] dipinto in tela alta palmi 7, larga 5, incirca con sua cornice di noce profilata e rabescata d'oro"[22]. Sempre come un "Cupido a sedere dal naturale ritratto", dipinto "per il Marchese Vincenzo Giustiniani […], ben colorito"[23] è quello descritto da Giovanni Baglione nel 1642; mentre come "Amoretto che si trova appresso al Principe Giustiniani, che fra i dipinti privati di Michelangelo da Caravaggio sarà forsi il più degno" è indicato da Francesco Scannelli nel 1656[24]. Negli stessi anni il dotto viaggiatore inglese Richard Symonds annotò sul suo diario, redatto tra il 1649 e il 1651, che il *Cupido* Giustiniani era in realtà il ritratto di Cecco di Caravaggio, del quale, come in altre opere, avrebbe ripreso "body & face of his owne boy or servant thait laid with him"[25], portando alcuni ad interpretare l'opera in chiave omoerotica e autobiografica, avvalendosi anche della sensualità androgina del soggetto[26].

Più tarde sono infine le descrizioni di Giovan Pietro Bellori, Joachim van Sandrart e l'elogiativo epigramma latino di Giovanni Michele Silos. Abbastanza sintetica, ma più estesa rispetto a quella di Baglione, è la descrizione di Giovan Pietro Bellori, pubblicata nel 1672, il quale menziona tra i dipinti realizzati per il Marchese Vincenzo Giustiniani "un Amore vincitore, che con la destra solleva lo strale et a suoi piedi giacciono in terra armi, libri et altri stromenti per trofeo"[27]. Più dettagliata è invece quella di Joachim von Sandrart, edita nel 1675, che lo descrive come "un Cupido a grandezza naturale, in figura di un ragazzo di circa dodici anni, seduto sul globo terrestre, che tiene nella destra alzato l'arco, nella sinistra vari strumenti matematici e libri sui quali posa una corona d'alloro: Cupido ha, come richiede la sua immagine, grandi ali brune d'aquila. Il tutto è dipinto con grande precisione con colori rilevati, nitidezza e rilievo tali da restare poco indietro rispetto alla vita"[28]. Il pittore e incisore tedesco, al servizio dei Giustiniani dal 1632 al 1635[29] e al cui palazzo ebbe accesso già nel 1629[30], aggiunge anche che il dipinto "era conservato assieme ad altri centoventi dei più eccellenti artisti in un unico locale ed era visibile al pubblico [e] venne dietro mio consiglio coperto con una cortina di seta verde scuro per essere mostrato da ultimo, perché altrimenti toglieva pregio a tutte le altre rarità, tanto che lo si poteva definire con buona ragione l'eclissi di tutti gli altri quadri"[31]. L'altissima stima che si aveva per quest'opera, documentata anche da Baglione e Scannelli[32], è ribadita da Sandrart, che sottolinea come "la fama di perfezione artistica di questo così celebre Cupido […] guadagnò al pittore anche il vantaggio che gli venne nuovamente permesso di andare in giro liberamente"[33]; una fama testimoniata anche attraverso un aneddoto: un cavaliere di rango, avendo visto il dipinto, offrì una considerevole somma per acquistarlo, che venne respinta dal principe con queste parole: "dite â questo Corteggio Cavallier che se egli

mi puol far acquistar un altro quadro di questa sostanza, gli ne pagherò il doppio"[34].

Ecfrastico è infine l'epigramma latino scritto dal teatino Giovanni Michele Silos e pubblicato nel 1673 nella sua *Pinacotheca*[35]. Silos, a differenza di Murtola, Milesi e Marino, che dedicarono ugualmente alcuni componimenti a Merisi, non aveva un "autentico e diretto contatto col mondo degli artisti", così come i rapporti con i Giustiniani, casomai ci siano stati, furono "indiretti e superficiali"[36]; tuttavia, nei suoi versi, riesce a dare una lettura interessante e ricca di spunti del dipinto a distanza di poco più di settant'anni dalla sua realizzazione. Fin dal titolo, infatti, si sofferma su alcuni elementi omessi dagli altri osservatori seicenteschi, fatta eccezione in parte per la descrizione inventariale già citata, dandone anche una sua interpretazione, come quando sottolinea che il "Cupido celebratissimus" di Caravaggio "ridet, et coronas calcat, et arma", che "sceptrigeris dominari Regibus Infans | iactat, magnanimos et superasse Duces.| Gemmata hinc tenero calcat pede sceptra, sagumque | Martis, et exuvias, armaque fracta Ducum" e infine che "ridet, non aere igniuomo vicisse, sed udis | lachrymulis, risu, et Matre docente, iocis"[37].

Dalle descrizioni e dai pochi versi ecfrastici latini di Milesi e Silos, certamente riferibili al dipinto, emerge con chiarezza che si tratta di quel "δαίμον μέγας", figlio di Poro e Penia, celebrato nel *Simposio* di Platone a cui Socrate, riportando le parole di Diotima, attribuisce una natura intermedia tra gli esseri mortali e quelli immortali, che aveva il compito "di far capire agli dèi e di trasmettere loro quel che viene dagli uomini e agli uomini quel che viene dagli dèi". Un essere concepito durante il genetliaco di Afrodite e perciò "amante del bello […] sempre povero, e [che] manca di molto che sia delicato e bello, quale molti lo reputano: è duro, sudicio, scalzo, senza casa, sempre nudo per terra, e dorme sotto il cielo presso le porte e le strade", ma anche "coraggioso, protervo, caparbio, cacciatore terribile, sempre dietro a macchinare qualche insidia, desideroso di capire, scaltro, inteso a speculare tutta la vita, imbroglione, terribile, maliardo e sofista"[38]. Una descrizione che sembra attagliarsi perfettamente al *Cupido* Giustiniani, ma anche richiamare alcuni passi dei versi latini di Milesi e Silos. Così, ad esempio, quel "omnia vincit Amor" del giurista romano, sembrerebbe richiamare, più che il patimento per un amore non corrisposto, come quello di Cornelio Gallo per Volumnia cantato da Virgilio e da cui è chiaramente ripreso il verso[39], l'attitudine del "demone" di macchinare insidie con scaltrezza e imbrogli per dominare lo spirito degli uomini; altrettanto è da dirsi per l'allusione ad una seconda nascita di Cupido che avverrebbe nello stesso dipinto, contenuta nel terzo verso dell'epigramma di Silos[40], che sembra evocare la natura ambigua, tra mortale e immortale, dell'essere mitologico, così come è sempre descritto da Platone: "non è immortale né mortale e talora nello stesso giorno fiorisce e vive, quando prospera, ma talvolta muore e resuscita ancora"[41]. Curiosamente nelle varie letture iconografiche proposte, tali dirette analogie non sono mai state evidenziate nel giusto modo – fatta eccezione per Herwarth Röttgen che tuttavia collega il demone platonico con la sua assimilazione medievale al diavolo[42], per John Varriano che invece lo collega alla presunta valenza omoerotica del dipinto[43] ed Helen Langdon, che invece rintraccia puntuali riferimenti con le *Metamorfosi* e gli *Amores* di Ovidio[44] – così come sono rari e vaghi i richiami alla letteratura classica, fatta eccezione per le *Bucoliche* virgiliane, che tuttavia non sembrano avere una diretta relazione tematica col dipinto in questione, come abbiamo visto.

Una prima analisi, con qualche intuitiva lettura di carattere iconografico, è quella del pittore francese Charles Paul Landon, pubblicata nel volume sulla collezione Giustiniani[45], edito in occasione dell'acquisto dell'opera da parte del pittore Féréol Bonnemaison e il conseguente invio a Parigi nel 1812 per essere esposta, assieme ad altre opere della stessa raccolta[46]. Il pittore, ritenendo il dipinto, illustrato nel volume attraverso una incisione di Pauline Soyer Landon[47], "le chefs-d'œuvre du maître", per la prima volta considera gli oggetti sparsi disordinatamente ai suoi piedi, non "comme de simples accessoires, mais comme

l'emblème de quelque moralité. On a pu voir, dans cette allégorie, l'homme entièrement livré à ses passions, et méprisant les dignités, les sciences et les arts, l'immortalité même, et tout ce qui procure la véritable gloire". Intuizione poi ripresa da Hermann Voss, il quale identificava l'ignudo alato sorridente, come l'allegoria di Amore vincitore sull'arte, la scienza e la gloria militare, rappresentata dagli oggetti disposti ai suoi piedi[48].

Tuttavia, uno dei primi a dare una lettura iconografica più completa del dipinto fu Walter Friedlaender, il quale, collegando la posa del Cupido alla statua della *Vittoria* di Michelangelo, sottolineò come "never before was the reputed mischievousness of *Cupid* so pointedly stressed", tanto che "the whole attitude of Caravaggio's figure lends an air of uncompromising travesty to the Platonic implications of Michelangelo's tragic masterpiece, and in fact tho the whole Renaissance ideal of love"[49] . Un generico richiamo a Platone, che poco più avanti si scioglie nella citazione della *Repubblica*, e al concetto di Amore nel rinascimento, che tuttavia non viene sviluppato attraverso paralleli diretti con i testi antichi, quanto piuttosto con altri episodi d'arte figurativa come le due versioni dell'*Amore Divino* di Baglione, che sarebbero stati, nella collezione Giustiniani, il controbilanciamento di quello di Caravaggio, che "now triumphs over symbols of the moral and intellectual world"[50]. Una lettura che quindi si sposta direttamente all'analisi degli oggetti raffigurati ai piedi di Cupido, che alluderebbero a "science and art, literary fame and martial glory". Cosicché geometria e musica, sarebbero idealmente richiamate a sinistra dai due strumenti musicali, il libro parte, il compasso e la squadra, mentre l'astronomia dal globo celeste dietro la gamba di Cupido, costituendo in tal modo "three parts of the scholastic formula of the quadrivium"[51], che andrebbero completate con l'aritmetica, forse rappresentata dai pioli del liuto, che "suggesting the graduation of tones"[52]. Tuttavia, alle arti del quadrivio, non corrispondono a destra quelle del trivio, visto che "the symbolism is loftier and more meaningful", trovando un parallelo con le *Vanitas*, dove la morte in forma di cranio si beffa dei piaceri terreni similmente al *puer lascivus* che annienta le creazioni degli ambiziosi, trionfando sul lauro, "the usual symbol of immortal fame"[53], sulle opere letterarie, la gloria militare e il potere terreno, simboleggiati rispettivamente dal volume manoscritto, dall'armatura, dalla corona e dallo scettro[54]. Una composizione che, secondo Friedlaender, sarebbe stata elaborata entro la dotta cerchia dei Giustiniani per quanto riguarda il "detailed symbolism", mentre da Caravaggio stesso per il "Victorious Amor", tanto che "no one before Caravaggio had been able to depict the devil in the flesh or carnal love so freely and naturally as a matter of triumph and joy"[55].

Pur non offrendo alcuna lettura iconografica dell'opera, Luigi Salerno la inserì entro i "dipinti emblematici e morali" di Merisi, che quindi avevano una stretta relazione con la poesia emblematica, tanto che attribuì loro un "carattere epigrammatico", sottolineando come "Caravaggio tende a risolvere il concetto in emblema […] perché l'emblema esclude l'invenzione, e può identificarsi direttamente con l'immagine reale, con il dato di fatto che l'artista traduce in pittura"[56].

Robert Enggass, riprendendo l'interpretazione di Friedlaender e in parte quella di Salerno, ritenne che l'opera di Merisi potesse essere dedicata al marchese Vincenzo Giustiniani, così come quella di Baglione al fratello cardinale Benedetto[57]. Un fatto questo che farebbe pensare ad un dipinto allegorico-celebrativo con precisi richiami biografici del committente, tanto che "nel suo secondo o riposto significato, esso simbolizza Vincenzo stesso, per dirla con le parole del suo amico Amayden, 'ornato di tutte le virtù d'un vero nobile'. In tal senso *omnia vincit Amor* si traduce in *omnia vincit Vincentius*"[58]. Così, ad esempio, liuto, violino e spartito "esaltano gli studi musicali di Vincenzo"; la squadra e il compasso farebbero riferimento al suo ruolo di costruttore; penna, libro e alloro alla sua passione per la scrittura ristretta alla cerchia di dotti amici e la fama che ne consegue; l'armatura al suo ruolo di "cavaliere"; il globo celeste all'astrologia e l'astronomia, attività che avrebbe qualche collega-

Figura 2. Cornelis Bloemaert il giovane, *Cupido*, incisione, Galleria Giustiniana, I, 26 (1640 circa)

mento con lui; infine corona e scettro, in un angolo nell'ombra, alluderebbero al ricordo del dominio sull'isola di Chio, che i Giustiniani dovettero cedere ai turchi[59]. Cupido, quindi secondo la concezione dell'Amor terreno espressa da Marsilio Ficino, avrebbe avuto il ruolo di ispirare in Vincenzo il dominio "di tutte quelle qualità che son rappresentate dai simboli che riempiono il quadro", in quanto "l'abilità di Amore ad ispirare quasi ognuno dei lodevoli impulsi umani era allora diventato parte della mitica del tempo"[60]. La V dello spartito alluderebbe quindi allo stesso Vincenzo[61], mentre secondo altre interpretazioni rinvierebbe a Vincitore, Vittoria e infine Venere[62], madre di Amore, che assieme al padre Marte, sarebbero richiamati rispettivamente dagli strumenti musicali e dall'armatura, corrispondenti ai concetti creazione e costruzione, da una parte e distruzione e morte, dall'altra[63].

Frommel collegò invece l'iconografia ai *Trionfi* di Petrarca, ed in particolare al trionfo dell'Amore, in cui dèi, regnanti, generali, poeti e cantori sono descritti legati dietro al carro trionfale di Cupido, personaggio che Caravaggio avrebbe interpretato alla luce della sua presunta personale esperienza omoerotica con il suo modello, unendo nel medesimo soggetto il ruolo attivo e quello passivo[64]. Accostamento, quest'ultimo, ripreso contemporaneamente anche da Posner, il quale riteneva che il *Cupido* Giustinani e il *San Giovanni* dei Musei Capitolini, "are is only other known works with an obvious homosexual appeal"[65]. Una questione, quella della presunta tendenza omosessuale di Caravaggio, già prospettata da Bernard Berenson, che pure rifiutò qualsiasi collegamento con la sua produzione[66], ripresa più recentemente da Herwarth Röttgen, Margaret Walters e Seymour Howard[67], che invece ipotizzarono collegamenti diretti con alcune opere del suo *corpus*, ma rifiutata da Roberto Longhi, Maurizio Calvesi, Parick Hunt[68] e ancora oggi messa fortemente in dubbio da gran parte della critica[69].

Maurizio Calvesi inizialmente considerò il dipinto come la rappresentazione di un "amore profano che vince su quello divino, i cui simboli (le arti, la poesia, la corazza, simbolo di virtù che fascia il corpo dell'*Amor divino* del Baglione) sono infatti ai suoi piedi"[70]. Successivamente, rivedendo quella prima lettura, ne propose una alternativa e differente, che partiva dal presupposto che "Amore è uno dei temi centrali della prima produzione caravaggesca", inteso tuttavia come "pensiero religioso, un'allegoria dell'amor divino, una cifra teologica"[71]. In tal senso assumerebbero un valore escatologico, direttamente relazionato con la dottrina cattolica riformata, anche i dipinti di genere, da lui confrontati con rappresentazioni sacre, soprattutto nordiche e venete, in quanto Caravaggio, sarebbe rimasto immerso "dentro all'*episteme* rinascimentale", continuando "a vedere il mondo come simbolo, la natura come vivido messaggio da decifrare"[72]. Cosicché l'iconografia dell'efebo e dell'androgino, ad esempio, non sarebbe indizio di tendenze omosessuali, quanto piuttosto "un simbolo, ermetico ma elementare, dell'unità dei contrari, di Dio *Figura* come Unità, dell'amore come congiunzione e Unità"[73]. In tal senso l'*Amore vittorioso* diverrebbe piuttosto un *Amore virtuoso*, "cioè pur sempre di un Amore sacro, divino", il cui

senso nascerebbe da "un innesto dei due motti *Omnia Vincit Amor*, e *Virtus Vincit Omnia*". La corazza e gli strumenti alluderebbero quindi alle virtù, che assumerebbero quindi il ruolo di attributi della personificazione dell'*Amore virtuoso*, ripresi con significati simili dal *Fregio Pellizzari* di Giorgione, che non a caso porta come motto *Territ Omnia Tempus - Virtus Vincit Omnia*[74]. Un contesto in cui quindi prevarrebbe un interesse teologico e teologico-morale, che porta a concludere addirittura come "la luce caravaggesca non può avere che un significato ideale e divino"[75].

Differente è la lettura proposta da Avigdor W. G. Posèq, il quale, partendo dal motto oraziano *ut pictura poesis*, ritenne che il Cupido fosse rappresentato come vincitore delle imprese umane, fatta eccezione per l'arte. Quest'ultima sarebbe impersonata dallo stesso essere mitologico, esemplato secondo il modello lisippeo raffigurato in una delle incisioni della *Galleria Giustiniana* e scambiato forse per quello di Prassitele [fig. 2], amato, secondo Plinio, da un certo Alketa di Rodi, il quale, avendo tentato con la scultura un rapporto carnale, lasciò sul marmo un segno simile a quello lasciato da un altro ammiratore sull'Afrodite del medesimo artista. Tale stretta analogia con la scultura antica sarebbe comprovata dal fatto che Sandrart, nella sua descrizione del dipinto, lo ritenne una "rarità", termine che "presumably refers to the antique sculpture, and the whole passage implies that the picture was compared to statuary". La tenda verde che copriva il dipinto e che veniva sollevata al termine della visita alla galleria, aveva quindi la funzione di svelare una "brilliant achievement of a contemporary artist" da mettere a confronto con la scultura antica, tanto che l'opera di Caravaggio era indicata come *Amor vincitore*, "not only to suggest the triumph of love, but also to convey the idea of the painted Cupid's victory over his sculptural counterpart"[76].

Un parallelismo tra modello ispiratore e rappresentazione di Merisi, con implicazioni anche a livello iconografico, che nel tempo ha visto numerose proposte, da quella già citata della *Vittoria* di Michelangelo – da cui deriverebbero diverse altre sculture come *Sansone che sconfigge un filisteo* di Pierino da Vinci (1550), l'*Onore vince sull'Inganno* di Vincenzo Danti (1561) e *Firenze vittoriosa su Pisa* di Giambologna (1575)[77] – a quelle, sempre del Buonarroti, del San Bartolomeo del *Giudizio* della Sistina[78] – a cui si sommerebbe, per gli strumenti a terra, quello della *Santa Cecilia* di Raffaello che porterebbe ad una lettura combinata legata ai due santi[79] – o del disegno con il *Rapimento di Ganimede*, di cui una copia era posseduta dal cardinal Del Monte[80]. Restando all'età moderna, gli altri confronti proposti sono quelli con l'incisione di Agostino Carracci *Ogni cosa vince l'oro*[81] [fig. 3], in particolare la posa della donna insidiata che deriverebbe, a sua volta, da quella della Venere dell'incisione *Marte e Venere* della serie degli *Amori* di Bonasone[82]; con un'altra incisione anonima del XVI secolo che rappresenta un Cupido preadolescente che calpesta libri, strumenti musicali, una corazza e altri oggetti[83] [fig. 4]; con un amorino presente in uno degli arazzi donati da Guglielmo Gonzaga

Figura 3. Agostino Carracci, *Ogni cosa vince l'oro*, incisione, New York, Metropolitan (1590-1595)

Figura 4. Anonimo, *Omnia vincit Amor*, incisione, Collezione privata (1575-1600)

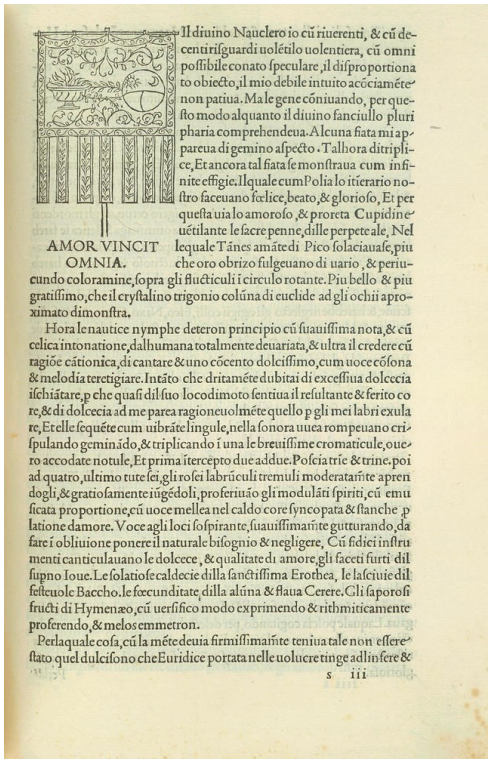
a Carlo Borromeo e da questi assegnati al Duomo di Milano nel 1569[84] e al *Ganimede* dei Musei Vaticani, forse scolpito da Pietro Bernini attorno al 1600, che un tempo si trovava proprio nella collezione Giustiniani[85]. Per quanto riguarda invece l'arte antica, oltre al confronto con il prototipo di Lisippo già citato, sono stati proposti come possibili modelli il *Rapimento di Ila* della basilica di Giunio Basso, con implicazioni legate anche ad un geroglifico dell'*Hypnerotomachia Poliphili*[86] [fig. 5] e, pur rivisitato, l'*Eros Farnese* del Museo Archeologico di Napoli[87].

Più complessa e articolata è l'interpretazione di Herwarth Röttgen, il quale, pur condividendo con Friedlaender il simbolismo rappresentato dagli oggetti che circondano Amore, offre una lettura del dipinto tutta in chiave erotica, arrivando a definirlo "palesemente concupiscente e carnale"[88]. Un'idea che deriva da una lettura che include rimandi a Marsilio Ficino, Leone Ebreo, Mario Equicola, ma anche Platone e Ovidio, e che si avvale anche di un'attenta osservazione dell'opera, in cui individuerebbe addirittura la forma di una vulva nella piega del panno bianco su cui siede Cupido, che unitamente alla posa provocante e allo sguardo ammiccante avrebbe l'effetto di una "indecente intesa su un segreto nascosto nel quadro che, una volta scoperto, appare evidentissimo"[89]. Tesi che troverebbe indiretta conferma anche nei due dipinti "rivali" di Baglione, in cui il diavolo di spalle della prima versione, diviene, nella seconda, Caravaggio stesso che insidia Cupido, ossia il suo presunto garzone-amante Cecco Boneri, mentre l'Amore divino irrompe tra i due "che indulgono all'Amore carnale o all'Amore bruto, bestiale, punendoli". Un'allusione che porterebbe alla conclusione che l'opera di Merisi sia a sfondo esclusivamente erotico, mentre quella di Baglione sarebbe non solo "una condanna dell'Amore carnale, bensì anche all'omosessualità, alla 'sodomia', come la si chiamava a Roma"[90]. In tal senso, perfino le possibili fonti di ispirazione di Merisi non farebbero altro che fornire ulteriori conferme, dall'incisione carraccesca *Ogni cosa vince l'oro* [fig. 3], in cui l'oro apre la strada per l'atto sessuale, che vince perfino il metallo prezioso, fino al *Ganimede* di Pietro Bernini, che essendo il favorito di Giove, alluderebbe al modello utilizzato da Caravaggio, ossia il suo "favorito" Cecco[91].

Helen Langdon, infine, in un primo intervento propone una lettura dell'opera legata strettamente alla poesia, sottolineando la valenza oscura e negativa del soggetto e il fatto che il dipinto "reminds us of the traditional *vanitas* still life, in which symbols of intellectual and worldly power, beautiful, and piled high, are dominated by a skull, a chilling reminder of their insubstantiality. But here Caravaggio, as Marino also does, has replaced the skull with the mocking and maign Cupid"[92]. Successivamente riportando per gli oggetti ai piedi di Cupido, la lettura di tipo simbolico di Friedlaender, aggiunge che "Venus' son, with so lovely a face and so delicate a foot, tramples on all the achievements of the intellect; with laughter and amorous sighs, he humbles the armoured and fiery might of Mars, the god of war"[93]. Una presenza implicita di Marte scon-

fitto a cui corrisponde un atteggiamento sprezzante e irriverente di Amore, che secondo la studiosa, potrebbe far riferimento all'*Antologia Greca*, all'*Idillio di Mosco* del Bronzino o addirittura ad un epigramma di Stratone di Sardi, vista anche l'ambigua posizione della mano sinistra: "is it balancing him, or is it an invitation to erotic pleasure? Or maybe he is contemptuously farting or even defecating on all the glorious trappings of civilisation"[94]. Un dipinto che avrebbe quindi avuto un impatto dirompente per gli ospiti dei Giustiniani, soprattutto se mostrato alla fine di un percorso che comprendeva la statuaria classica e che potrebbe essere considerato addirittura il trionfo dello stesso pittore, visto che l'incisione cinquecentesca a cui si sarebbe ispirato riporta anche una tavolozza e dei pennelli [fig. 4], qua assenti[95].

Le principali letture iconologiche fin qua brevemente riassunte hanno tutte una certa validità, in quanto prendono in esame i principali elementi rappresentati nel dipinto. Tuttavia, alcune di queste appaiono più convincenti di altre, anche se nessuna sembra essere risolutiva, proprio per il fatto che alcuni dettagli siano stati costantemente tralasciati. In nessuna analisi, infatti, ci si domanda, ad esempio, la ragione per la quale il piede e la mano sinistra di Cupido non sono visibili, fatta eccezione per quella della Langdon[96], che tuttavia fornisce una spiegazione per la sola mano, francamente affatto convincente. Oppure il motivo per cui il globo celeste poggiato a terra con quelle stelle stilizzate a sei punte sulla superficie, al contrario di ciò che ci si dovrebbe attendere da un pittore descrittivo e attento osservatore della realtà, sia un elemento idealizzato certamente distante dai normali strumenti scientifici disponibili da oltre un secolo, almeno fin dal globo di Johann Schöner del 1533. Medesimo ragionamento andrebbe fatto per il violino e il liuto, rappresentati secondo modelli abbondantemente superati da circa un secolo[97] ed incastrati fra loro in modo talmente perfetto da presupporre una mano tecnicamente esperta, che tuttavia li rese inservibili per il loro scopo[98]. Perfino il libro parte, pur non ancora individuato, sembra assimilabile ad


AMOR VINCIT OMNIA.

Il diuino Nauclero io cũ riuerenti, & cũ decentirisguardi uolétilo uolentiera, cũ omni possibile conato speculare, il disproportiona to obiecto, il mio debile intuito accociamẽte non patiua. Male gene cõniuando, per questo modo alquanto il diuino fanciullo pluri pharia comprehendeua. Alcuna fiata mi apparea di gemino aspecto. Talhora ditriplice, Et ancora tal fiata se monstraua cum infinite effigie. Il quale cum Polia lo itinerario nostro faceuano felice, beato, & glorioso, Et per questa uia lo amoroso, & proreta Cupidine uẽtilante le sacre penne, dille perpete ale, Nel lequale Tanes amãte di Pico solaciauase, piu che oro obrizo fulgeuano di uario, & periucundo coloramine, sopra gli fluctículi i circulo rotante. Piu bello & piu gratissimo, che il crystalino trigonio colũna di euclide ad gli ochii aproximato dimonstra.

Hora le nautice nymphe deteron principio cũ suauissima nota, & cũ celica intonatione, dalhumana totalmente deuariata, & ultra il credere cũ ragiõe cãtionica, di cantare & uno cõcento dolcissimo, cum uoce cõsona & melodia teretigiare. Intãto che dritamẽte dubitai di excessiua dolceccia ischiãtare, p che quasi dil suo locodimoto sentiua il resultante & ferito core, & di dolceccia ad me parea ragioneuol mẽte quello p gli mei labri exulare, Et elle sequẽte cum uibrãte lingule, nella sonora uuea rompeuano crispulando geminãdo, & triplicando i una le breuissime cromaticule, ouero accodate notule, Et prima itercepto due addue. Poscia trie & trine. poi ad quatro, ultimo tute sei, gli rosei labrũculi tremuli moderatamẽte aprendogli, & gratiosamente iũgẽdoli, proferiuãdo gli modulãti spiriti, cũ emusicata proportione, cũ uoce mellea nel caldo core syncopata & stanche patione damore. Voce agli loci sospirante, suauissimamẽte gutturando, da fare i obliuione ponere il naturale bisognio & negligere. Cũ fidici instrumenti canticulauano le dolecce, & qualitate di amore, gli faceti furti dil supno Ioue. Le solatio se caldecie dilla sanctissima Erothea, le lasciuie dil festeuole Baccho. le forcunditate dilla alũna & flaua Cerere. Gli saporosi fructi di Hymenæo, cũ uersificomodo exprimendo & rithmiticamente proferendo, & melos emmetron.

Per la quale cosa, cũ la mẽte deuia firmissimamẽte teniua tale non essere stato quel dulciſono che Euridice portata nelle uolucre tinge adlinfere &

Figura 5. [da Francesco Colonna], *Amor vincit omnia*, pagina della *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)

una serie di madrigali databili alla prima metà del XVI secolo rappresentati in altre opere di Caravaggio[99], mentre il compasso e la squadra, buttati a terra e incastrati fra loro, sembrano strumenti d'uso corrente nei cantieri[100], piuttosto che quelli di precisione per il disegno, dato che rinviano alla *dispositio* nell'architettura, che prevede, secondo Vitruvio, come prima fase l'*Ichnographia*, che "est circini regulaeque modice continens usus, e qua capiuntur formarum in solis arearum descriptiones"[101].

Queste prime osservazioni portano a concludere che tali oggetti, più che simboleggiare tre delle quattro arti liberali del *quadrivium*, ossia astronomia, musica e geometria, rappresentino la loro antitesi, visto che risultano essere inservibili, o resi tali, per il loro scopo. Il compasso e la squadra, ad esempio, nell'*Iconologia* di Cesare Ripa sono attributi della personificazione della Geometria, che tuttavia li tiene

in mano rispettivamente con la destra e con la sinistra[102], mentre nel nostro caso sono buttati a terra, incastrati tra loro e calpestati da Cupido, come fossero stati abbandonati, divenendo dunque simbolo di assenza di misura e ritmo. Più complessa sembra la questione che riguarda la musica, che da Ripa è declinata secondo varie tipologie, una delle quali prevede che la personificazione femminile sia assisa su un globo celeste, che rappresenta "tutta l'armonia della Musica sensibile [che] si riposa, & fonda nell'armonia de' Cieli, conosciuta da' Pitagorici", mentre un'altra che tiene in mano una lira e ai suoi piedi vari strumenti musicali e un'altra ancora che porta una veste ornata di vari strumenti e spartiti[103]. Nel nostro caso, quindi, globo, strumenti e libro parte potrebbero essere interpretati come un unico insieme pertinente una personificazione assente, mentre la voluta alterazione per incastro degli strumenti e fors'anche lo spartito solo apparentemente riferibile ad un reale madrigale, alluderebbero ad una armonia – celeste e terrena – volutamente e forzatamente perduta. In tal modo l'astronomia o astrologia[104] non sarebbe presente, mentre l'insieme di quegli oggetti alluderebbe ad una repentina interruzione di un *metro* e un'*armonia*, sia in cielo – ossia tra gli dei – sia in terra, quindi tra gli uomini, evidentemente causata dallo stesso Cupido.

Resta a questo punto da stabilire il ruolo della corazza a piastre con cintura, panziera e scarsellone, in primo piano, dietro la quale è posto il quaderno manoscritto con sopra una penna e un ramo d'alloro, sistemato a sua volta in linea con il globo celeste collocato sullo sfondo. Si tratta, evidentemente, di posizioni non casuali, che vanno lette unitamente al loro ormai cessato utilizzo. Il quaderno manoscritto, di cui è visibile un solo foglio sviluppato in larghezza e scritto su due colonne, unitamente alla penna e al ramo d'alloro alludono evidentemente alla poesia e alla fama che ne consegue. Il ramo d'alloro infatti, è uno degli attributi di una delle versioni della personificazione della poesia descritte sempre da Ripa, in quanto vi "si nota la fatica, & diligenza; perché nelle foglie vi è grandissima amarezza, come è grandissima fatica ridurre à perfettione un'opra, che possa portar lode, & gloria all'auttore di essa"[105]. Anche in questo caso sembra un elemento abbandonato e caduto a terra dopo la fuga della personificazione che lo reggeva con la mano destra, allo stesso modo appare abbandonata la corazza – attributo della guerra, ma anche del furore superbo e indomito, della fortezza, del valore e dell'intelletto[106] – e infine la corona d'oro, lo scettro o verga e il manto color porpora, che potrebbero alludere al potere terreno, nobiltà, merito, opulenza e ricchezza[107], ma anche essere indicati come attributi dell'eloquenza, in quanto "non ha altro fine, ne altro intento, che persuadere"[108].

In effetti tutti gli oggetti a terra e sul letto o piano a destra, se correttamente analizzati, alludono ad una improvvisa interruzione di un dialogo allegorico tra le personificazioni della musica, della geometria o misura, del furore o guerra, del potere o eloquenza e della poesia, che non a caso è sistemata al centro, esattamente sotto Amore, che irrompendo nell'ambiente causa la fuga delle personificazioni, delle quali restano a terra gli attributi soggiogati dall'irridente demone. Il fatto che la poesia sia posta esattamente al centro non può essere un fatto casuale, né la sua funzione può essere interpretata senza prendere in considerazione la penna gettata sopra lo stesso volume, fatto che indica, anche in questo caso, l'azione interrotta del poeta che stava componendo i versi e che unitamente alle personificazioni è scomparso. In tal senso gli altri oggetti andrebbero interpretati come simboli corollari della poesia, visto che gli ruotano attorno. Cupido, in modo beffardo, avrebbe quindi interrotto l'azione del poeta e dunque della musicalità dei versi, del loro ritmo, della loro armonia, ma anche del loro valore narrativo di tipo epico, idealmente rappresentato dalla guerra (l'armatura), dal potere (corona e scettro) e delle divinità richiamate dalle stelle a sei punte del globo celeste[109].

Pur non essendo ancora una lettura completa – non si è ancora preso in considerazione, ad esempio, la posizione di Amore e il suo irriverente riso, né il fatto che il suo piede e mano sinistra non siano visibili, né il ruolo del letto a destra – già con questi elementi è possi-

bile escludere una lettura che coinvolga in modo allegorico-celebrativo il committente Vincenzo Giustiniani, posto che i vari oggetti simbolici, come abbiamo visto, rappresentano un'armonia interrotta e perduta legata alla poesia, quindi difficilmente potrebbero essere letti come attributi del committente. Per ragioni simili andrebbero rifiutate le tesi secondo cui, a vario titolo, l'opera sarebbe nient'altro che un manifesto omoerotico basato sulla personale esperienza del pittore, visto che gli elementi che circondano l'essere mitologico perderebbero quasi di senso, ma soprattutto perché difficilmente il committente avrebbe tenuto in tanta considerazione un'opera il cui quasi unico significato sarebbe legato agli aspetti intimi dell'artista, che fra l'altro per realizzare il dipinto utilizzò anche la foglia d'oro e il prezioso azzurro, fatto che porta a pensare ad un'opera realizzata su indicazione precisa del committente, visto l'alto costo dei materiali. In tal senso anche l'appunto di Symond che alluderebbe velatamente al presunto rapporto intimo che Caravaggio avrebbe intrattenuto col suo modello, sarebbe da leggere nient'altro che "a colourful anecdote enjoyed by tourists – particularly English tourists, so convinced that sodomy was a favourite Italian practice"[110]. Altrettanto è da dirsi per la lettura di tipo teologico, secondo cui l'essere andrebbe letto come *Amore virtuoso*, che vince sulle cose terrene, dato che molto difficilmente un tale concetto potrebbe essere rappresentato da un preadolescente nudo che ride, divertito dall'aver messo scompiglio nell'opera di composizione di un poeta, alterandone ritmo, armonia e quindi argomento. Un fatto, che per il principio oraziano *ut pictura poësis*, sarebbe da estendere all'attività stessa del pittore, andando in aperto contrasto con l'idea ficiniana per cui proprio la poesia sarebbe il primo "furore" divino che "alle cose superiori ci innalza", a cui seguono quello sacerdotale, la divinazione e infine l'effetto dell'amore[111].

Accertato che il dipinto ritrae il momento in cui il divertito demone amoroso interrompe bruscamente un idillio poetico – fatto che, come si è argomentato, porterebbe a rifiutare letture encomiastiche, autobiografiche e in

Figura 6. Anonimo, *Mitra*, serie *Speculum Romanae Magnificentiae*, incisione, Londra, British Museum (1564)

parte teologiche – resta da stabilire la ragione per la quale Caravaggio scelga per Cupido quella particolare posizione che, come abbiamo visto, ha portato gli studiosi nel tempo ad individuare una serie di possibili prototipi a cui si ispirò. In realtà si tratta di una scelta precisa che fa riferimento ad una tradizionale iconografia classica sviluppata a partire dal VI-V secolo a Delfi e Olimpia nella raffigurazione della tauromachia, in cui l'eroe punta il ginocchio sinistro contro l'animale mentre lo afferra per la testa, ripresa poi nella rappresentazione di vari eroi e divinità, da Mitra [fig. 6] a Sansone, tanto che "divenne classica nel momento stesso in cui fu inventata"[112]. Si tratta dunque di una precisa scelta per significare, attraverso una postura ormai ben nota, il dominio di Amore, non tanto sugli oggetti simbolici sparsi attorno, quanto piuttosto su quello che sembra essere l'angolo di un letto coperto da un candi-

do lenzuolo. Un elemento, questo, che richiama sia l'incisione-rebus di Agostino Carracci [fig. 4], già individuata da diversi studiosi tra le possibili fonti di ispirazione[113], sia le celebri Veneri di Giorgione e Tiziano, come per evocare sommessamente la presenza della madre o tutrice dello stesso Cupido. Si tratterebbe, in questo caso, della Venere definita da Ficino "vulgare" che, contrapposta quella "celeste", "si sforza nella mondana materia parturire la bellezza delle cose divine, che è in lei conceputa per l'abbondanza de' semi divini", derivando da ciò un Amore definito "demonio", in quanto "pare ch'egli abbia un certo affecto inverso el corpo, col quale egli è inclinevole inverso la provincia inferiore del mondo, e questo affecto è alieno da Dio e conveniente alla natura de' demoni"[114]. Tuttavia, l'assenza della dea è sintomatica di un dominio totale e senza mediazione di Cupido, ossia del solo amore concupiscente per il corpo ed è in tal senso, più che nella piega del telo che secondo Röttgen richiamerebbe una vulva[115], che l'opera di Caravaggio potrebbe forse essere definita "delettabile carnale".

Anche il vago richiamo alla pittura veneta del primo quarto del Cinquecento non sarebbe casuale, soprattutto se riferito anche agli strumenti musicali, la cui vetustà dimostra che Caravaggio fece una precisa scelta volta a ricostruire con attenzione filologica un ambiente perduto, prossimo e simile a quello di Giorgione, evocando non solo a livello iconografico, ma anche storico, opere come il fregio di Casa Pellizzari di Castelfranco Veneto, come già sottolineato da Calvesi[116]. In tal senso andrebbe presa in seria considerazione l'ipotesi di Dinko Fabris, secondo cui i cinque dipinti dell'artista lombardo a tema musicale – ossia i *Musici* di New York, il *Suonatore di liuto* di San Pietroburgo e quello di New York, il *Riposo durante la fuga in Egitto* e l'*Amore vincitore* – costituirebbero una sorta di ciclo, il cui epilogo sarebbe proprio il Cupido Giustiniani, in cui "gli strumenti sono a terra, rotti e impolverati, simbolo del tempo passato"[117]. Un richiamo, dunque ad un ambiente musicale già descritto da Vasari, dove "si fa musica profana in casa e si canta accompagnandosi con il liuto e intonando madrigali basati sul criterio della estenuazione derivante dalle dolcezze d'amore. Un atteggiamento tipico, in definitiva, degli intellettuali gravitanti nella cerchia di artisti come Giorgione, appunto, o Raffaello a Roma, probabilmente avvertiti, al tempo del cardinal Del Monte, come degni di imitazione e di emulazione"[118].

In effetti, oltre a Giorgione, sono tanti gli storici dell'arte che hanno proposto paralleli con l'opera di Raffaello, in particolare per quanto riguarda gli strumenti musicali a terra con la *Santa Cecilia*[119], di cui esiste una replica di Guido Reni nella cappella Polet di San Luigi dei Francesi a Roma, datata al primo soggiorno romano del bolognese iniziato nel 1601[120], che Caravaggio certamente ebbe modo di conoscere[121]. Tuttavia, un altro riferimento a Raffaello, indiretto e mai individuato, potrebbe anche essere quello con la *Scuola di Atene*. Non può sfuggire, infatti, che la sfera celeste del dipinto berlinese richiami quella retta dal personaggio a destra che alcuni hanno individuato come Zoroastro o la personificazione dell'Astronomia, sistemato nel gruppo di destra dell'affresco vaticano, in piedi davanti a Tolomeo che porta una corona del tutto simile a quella raffigurata sul piano assieme ad uno scettro, mentre il compasso buttato a terra richiama la scena di Archimede o Euclide che, inchinato, procede ad una dimostrazione geometrica; infine gli strumenti musicali e il libro parte troverebbero un riferimento indiretto nel gruppo di Pitagora, davanti al quale sta un ragazzo che regge una lavagnetta su cui è rappresentato il tetracordo, base dell'armonia musicale greca[122]. Del resto quest'ultimo personaggio raffaellesco è stato indicato quale modello del coevo *San Matteo* della Cappella Contarelli[123], quindi la *Scuola di Atene* era un'opera che in quel periodo era oggetto di studio da parte dell'artista lombardo, che nel nostro caso avrebbe trovato ispirazione, non tanto nella fisionomia dei soggetti, quanto piuttosto per la simbologia degli oggetti. Osservazioni queste ultime del tutto speculative, che qualcuno potrà giudicare perfino come mere suggestioni, ma che potrebbero trovare una vaga conferma nelle argomentazioni di Federico

Borromeo, che lodava in modo particolare Raffaello e lo indicava quale esempio da imitare, perfino utilizzando quali modelli i personaggi mitologici per rappresentare i santi della cristianità[124].

Al di là dei possibili riferimenti utilizzati, resta ferma l'interpretazione dell'opera come un gioco di Cupido, con cui interrompe la composizione ispirata del poeta, che con metro, misura e armonia, era in procinto di comporre la sua opera epica, dedicata agli eroi, agli dei e ai potenti. Una brusca irruzione che segna il dominio dell'essere mitologico attraverso la concupiscenza di cui si rende portatore con la sua posa e le sue frecce, che mostra soddisfatto allo spettatore[125]. Certamente i *pre*testi del dipinto sono i già menzionati versi di Murtola, ma soprattutto l'*Amore o ver' Convitto di Platone* di Marsilio Ficino, opera che probabilmente Caravaggio conobbe attraverso l'articolato ambiente intellettuale romano gravitante attorno ai Giustiniani e a Del Monte o più precisamente mediante lo stesso Murtola o Marzio Milesi, mentre l'unico testo direttamente ad essa correlato è il distico latino composto da quest'ultimo, che sembra introdurre proprio la scena rappresentata fungendo quasi da "titolo". In effetti i versi milesiani potrebbero essere stati composti con lo scopo di "presentare" l'opera di Caravaggio forse appena realizzata e lasciati appositamente inediti, non solo per il rifiuto quasi totale dell'autore a mandare in stampa le sue opere[126], ma anche perché avrebbero dovuto essere noti solo ad una ristretta cerchia e magari declamati esclusivamente davanti al dipinto al termine della visita della "galleria" da parte degli ospiti.

Di fatto dal titolo che Milesi diede al distico, sembra che l'opera di Caravaggio fosse già conclusa e che i suoi, di conseguenza, vadano considerati come versi encomiastici, tuttavia quel "De Michaele Angelo de Caravagio qui Amorem omnia subigentem pinxit" potrebbe essere anche interpretato come un gioco retorico per introdurre un'opera che sta per essere realizzata o è in corso di realizzazione, immaginando quali destinatari i futuri fruitori del dipinto, chiarendo fin da subito il suo autore e il tema trattato: "Amorem omnia subigentem". Un soggetto che viene successivamente esplicitato nel distico, il cui incipit è costituito da una glossa virgiliana, tratta, come già detto, da un verso della X ecloga delle *Bucoliche*, che viene però svuotata del suo originario significato, ossia la sofferenza di Cornelio Gallo causata dal suo amore non corrisposto da Volumnia, per riassumerne uno nuovo e più universale riferito direttamente al potere stesso di Cupido capace di soggiogare le anime. Una questione che ebbe una costante attenzione a partire dalla *Hypnerotomachia Poliphili*, fino agli *Emblemata* di Alciati[127], passando per il topos letterario del poeta innamorato, tipico del petrarchismo e che coinvolse anche i pittori proprio tra il XVI secolo e il principio di quello successivo[128]. La chiusura dei versi milesiani, infine, chiarisce il ruolo del pittore, che a differenza di Cupido, che vince tutte le anime, lui conquista corpi e spiriti, evidentemente attraverso la sua arte. Una chiosa encomiastica con cui si sottolinea il fatto che l'artista, fermando per sempre sulla tela il soggetto, riesca a conquistare i sensi del riguardante, stimolando anche il suo animo, inteso come coscienza e pensiero, tanto da indurlo a riflettere sul significato più profondo dell'opera. In tal senso "è la pittura in sé e per sé che trionfa nell'*Amore vincitore*", essendo una vera e propria "apoteosi della autorappresentazione di una persona e una cultura convinte di avere raggiunto un grado di pienezza e di coscienza formidabile, ripercorribile in una collezione d'arte e di antichità di cui l'opera di Caravaggio avrebbe ben potuto rappresentare il punto culminante"[129].

Constatazioni che confermano la funzione introduttiva del distico o meglio di *lemma* di un *emblema*, a cui mancherebbe tuttavia l'*epigramma*, visto che la tela di Caravaggio andrebbe considerata quale *pictura* di questa particolare "forma d'arte letteraria e figurativa al tempo stesso", in cui "la congiunzione dei tre componenti", ossia il *lemma*, la *pictura* e l'*epigramma*, "è solitamente portatrice di una determinata idea astratta (moralistico-didascalica), o di una riflessione di carattere generale o 'ammaestramento'"[130]. Si avvalorerebbe così la proposta di Luigi Salerno, che inserì l'*Amore vincitore* tra i dipinti emblematici del pittore lombardo, po-

sto che sarebbe ricompreso entro "il tema essenziale della letteratura emblematica del Seicento"[131]. Resta, a questo punto, da rintracciare l'epigramma collegato al dipinto, impresa non semplice e che implica la formulazione di almeno due ipotesi. La prima è che sia stato redatto da qualche autore della cerchia dei Giustiniani e, rimasto inedito, sia andato perduto; la seconda invece è che si tratti di un testo classico noto, quindi facilmente individuabile per gli eruditi che avrebbero ammirato l'opera.

La seconda parrebbe l'ipotesi più verosimile, in primo luogo perché se mai un testo fosse stato scritto, anche se perduto, ne sarebbe rimasta una qualche testimonianza, vista l'importanza che fin da subito venne data al dipinto; secondo perché, pur rientrando in generale in quella particolare forma d'arte che è l'emblematica, si tratta pur sempre di un dipinto e non di una immagine contenuta in un libro, quindi il testo non avrebbe comunque potuto accompagnare direttamente l'immagine, dunque sarebbe dovuto essere abbastanza noto; infine perché, come è stato osservato per questo tipo di opere "it is unlikely that Caravaggio himself intended precise emblematic readings, but he knew that his paintings would be read in this way"[132]: un equivoco che potrebbe sciogliersi solo immaginando il dipinto come mezzo per una rievocazione mnemonica di un celebre testo o di un componimento pur non tanto famoso, ma che comunque circolasse in quegli ambienti, permeati dalla cultura classica.

Fatte tali constatazioni, non resta che rintracciare il possibile testo, che certamente andrebbe ricercato fra i classici, piuttosto che nella letteratura coeva o dei secoli precedenti, proprio per il fatto che avrebbe dovuto essere immediatamente, o quasi, richiamato alla mente dalla composizione dipinta da Caravaggio. Tra i vari scritti poetici classici, i versi più vicini al testo pittorico di Merisi sono certamente i primi degli *Amores* di Ovidio, non solo per quel "mocking mood" suggerito dall'irridente espressione di Cupido[133], ma anche perché il dipinto sembra essere la trasposizione esatta delle parole del poeta latino, tanto che potrebbero essere indicate come l'epigramma sottinteso che completa, in un certo qual modo, l'emblema, unitamente al lemma milesiano, con cui ha in comune anche il fatto che gli incipit siano entrambi tratti da opere di Virgilio.

Quello dell'epigramma, come abbiamo visto, è tratto dalle *Bucoliche* e chiarisce bene il tema dell'opera, ossia erotico-amoroso, mentre quello degli *Amores* riprende la somma opera del poeta mantovano: l'*Eneide*. L'espediente ovidiano di iniziare il suo componimento riprendendo il poema virgiliano ha lo scopo di rendere esplicita la sua iniziale volontà di scrivere un'opera del medesimo genere epico[134]. Volontà che viene piegata proprio da Cupido, il quale, sottraendo un piede dal secondo verso del distico, costringe il poeta a cambiare tema da epico ad elegiaco, portandolo a scrivere versi d'amore carnale[135]. Un'azione che porta lo stesso Cupido a ridere, dopo che, piegato l'arco con forza sul ginocchio, colpì con frecce di precisione il poeta, portandolo alla rovina[136].

Come si nota da questa prima analisi dei versi ovidiani, la coincidenza tra il tema espresso da questi ultimi e quello del dipinto coincidono perfettamente, tanto che l'opera di Caravaggio risulta una trasposizione figurativa quasi letterale delle parole del poeta latino. Non solo quindi è ripreso il tema del poeta interrotto dal "saeve puer" durante il suo momento creativo, ma la stessa disposizione degli oggetti e la posizione di Cupido sembrano riprenderne pedissequamente il lessico.

Non è casuale che in primissimo piano al centro sia raffigurata una armatura buttata a terra, che evoca chiaramente l'incipit "Arma", che Ovidio riprende da Virgilio, svuotandolo del significato originale come si è visto e che si completa con la chiusura del primo verso: "violentaque bella parabam" (I, 1), ossia le violente battaglie di cui non può più scrivere. Sempre in primo piano, ma a sinistra, sono raffigurati un compasso e una squadra, ossia la "misura" o il "metro" e poco dietro i due strumenti musicali e uno spartito, ossia accompagnamento e libro parte per il canto. Elementi che evocano chiaramente quel "materia conveniente modis" (I, 2) che chiude il primo disti-

co, che completa le parole "gravi numero" ed "edere" (I, 1-2), ossia la volontà iniziale del poeta di cantare, con il metro grave e confacente alla materia, l'epico argomento. Giunto tuttavia al secondo verso irrompe Cupido, che ridendo, sottrae un piede rendendolo più breve del primo e quindi costringendo il poeta a ripiegare sull'elegia[137]. Non è casuale che Amore sia raffigurato mentre ride e con il piede sinistro completamente nascosto, un modo per trasporre, come si diceva, i versi in immagine. I due piedi, rispettivamente visibile e non visibile, rappresentano il primo verso completo di sei piedi e il secondo di cinque a cui, proprio il "demone" ha sottratto l'ultimo piede, mentre si beffa ridendo del poeta.

Quest'ultimo, tuttavia, non resta indifferente e apostrofa il pestifero ragazzino, chiedendogli chi gli abbia dato il diritto di far ciò sulla poesia e ricordandogli che i poeti non sono sui compagni, ma delle Pieridi, ossia le figlie Piero, re di Emazia in Macedonia[138]. Il poeta prosegue, rivolto sempre verso Cupido, protestando per l'ingiustizia che sta subendo, paragonandola alla confusione che scaturirebbe se Venere portasse le armi di Minerva e questa le sue torce, oppure se Cerere regnasse sui boschi al posto di Diana che sarebbe chiamata a governare i campi, o ancora immaginare Apollo armato e Marte che suona la lira[139]. Un disordine tra le divinità, che avrebbero attivamente partecipato all'epico racconto, mai concretizzato, evocato dalla sfera celeste idealizzata posta proprio dietro il "puer", che il poeta continua a rimproverare, ricordandogli di possedere già vasti e potenti regni e quindi non si spiega la ragione per cui ambisca ad uno nuovo[140]. Versi a cui sembrerebbe far riferimento la corona, lo scettro e la porpora poste all'estrema destra, sopra il giaciglio, ossia il suo regno erotico, dominato da Amore.

Tuttavia, l'azione implacabile di quest'ultimo, che potrebbe coinvolgere perfino la lira di Apollo, soggioga definitivamente il poeta, attenuando la sua creatività e lasciandolo, davanti alle pagine, quasi senza più parole da scrivere[141]. Smarrimento a cui farebbero riferimento il quaderno buttato a terra fitto di appunti illeggibili, con sopra la penna e l'alloro, ma anche, ancora una volta, gli strumenti musicali e il libro parte, ormai abbandonati. Al termine della requisitoria del poeta contro Cupido, questi sceglie le frecce nella faretra, piega l'arco sul ginocchio e prima di colpirlo, gli intima di trovare un bell'argomento da cantare. Ovidio, ormai vittima del terribile ragazzino, si rassegna a scrivere in distici elegiaci e rinunciare così al poema epico, chiedendo che la musa Èrato gli dia la giusta ispirazione[142].

L'istante ripreso da Caravaggio nel dipinto sembra essere quello immediatamente precedente lo scoccare delle due frecce, una con la cocca nera e l'altra rossa, ma entrambe con alette a scudo e cuspide rivolta verso l'alto nera[143], che mostra direttamente allo spettatore, come fosse proprio quest'ultimo il vero destinatario delle minacce del "saeve puer". Un dettaglio, quest'ultimo, che suggerisce come il dipinto abbia lo scopo di ammonire direttamente il riguardante circa il pericolo rappresentato dalla concupiscenza, personificata dallo stesso Cupido, come si è già accennato, che è capace di soggiogare perfino le più alte aspirazioni umane come quella poetica, che riguarda quindi direttamente lo spirito. Un risultato a cui giunge attraverso il caos interiore, che ha come conseguenza il disordine degli elementi, resi inservibili, che pazientemente erano stati raccolti e che in tal modo appaiono svuotati del loro più profondo significato, un po' come le foglie di Sibilla casualmente spostate dal vento che confonde le sue sentenze e quindi il destino degli uomini.

Il fatto, tuttavia, che l'azione di Cupido non si compia definitivamente lascia lo spazio necessario al libero arbitrio e suggerisce una lettura profonda ancor più complessa di tipo teologico, proprio sul principio di concupiscenza come sancito dal Concilio Tridentino, in risposta a quello luterano. Le due frecce rappresentano infatti il *concupiscibile*, ossia l'attrazione verso l'oggetto sensibile, e l'*irascibile*, che è l'esatto opposto, parti fondamentali della concupiscenza, che di per sé, secondo la teologia cattolica, non costituisce un peccato se *antecedente*, in quanto è assente

la previa determinazione della volontà. Diverso è il caso della concupiscenza *conseguente*, che invece prevede un percorso più ampio e articolato, che include la volontà cosciente di attrazione o repulsione[144], esattamente come nel caso suggerito dal nostro dipinto, in cui l'azione è fermata proprio poco prima dello scoccare delle frecce, quando la coscienza, nonostante il disordine creato, è ancora presente e può determinare la scelta di riordinare pazientemente gli sparsi frammenti o viceversa lasciarsi prendere dallo sconforto e abbandonare l'impresa.

Un invito, nemmeno velato, a praticare le virtù cardinali, prima fra tutte la temperanza finalizzata a resistere alle tentazioni carnali, quindi la fortezza per perseguire il bene senza farsi travolgere dallo sconforto e per finire la giustizia e la prudenza, che rappresentano rispettivamente la costante volontà di dare a Dio e al prossimo ciò che è loro dovuto e il discernimento propedeutico all'azione. Virtù che se perseguite permettono di vincere sulla concupiscenza sia antecedente che conseguente e che portano, unitamente al praticare fede e carità, alla speranza della vita eterna.

In questo caso, quindi, il motto *Virtus Vincit Omnia*, più che riguardare l'alato Cupido e i suoi presunti attributi[145], sembra essere quanto il riguardante, dopo l'attenta esegesi del dipinto, debba pronunciare in risposta al motto con cui principia il distico milesiano, ripreso da Virgilio, *Omnia Vincit Amor*. Si ritorna così al lemma iniziale che trova la sua piena spiegazione proprio attraverso questa lettura teologico-morale: Amore infatti vince lo spirito, esattamente come fa con Ovidio, ma il pittore, avendo cristallizzato l'istante immediatamente precedente allo scoccare delle frecce, vince carne e spirito, ossia la concupiscenza, invitando tutti a ripetere tale virtuoso percorso.

Si spiega in tal modo anche il senso più profondo della V iniziale del libro parte, che allude, come è stato più volte affermato, a *Vincit*, ma con un duplice e ambiguo significato, perché fa riferimento sia alla parziale vittoria di Cupido sulla concupiscenza antecedente, ossia quello dello spirito, sia alla vittoria da parte del pittore di quella conseguente, che riguarda spirito e carne, frutto della pratica costante delle virtù a cui è chiamato chi osserva l'opera, con cui si l'artista pretende di instaurare un dialogo. Il dipinto non è dunque né la personificazione di qualche virtù o al contrario del peccato carnale; né può essere considerato in alcun modo quale testimonianza della presunta omosessualità dell'autore; né, infine, gli si può attribuire un ruolo encomiastico riferibile al committente. Si tratta semplicemente del Cupido platonico, che era riuscito a stravolgere le intenzioni del poeta Ovidio e che tenta, per il principio *ut pictura poësis* di sovvertire quelle del pittore, che tuttavia resiste, immortalandolo poco prima che concluda il suo atto[146].

Non è dunque scandaloso, né indecente, ma anzi rappresenta il vertice assoluto rispetto ai "modi" della pittura secondo Vincenzo Giustiniani, ossia il dodicesimo, da lui considerato il "più difficile", perché si tratta di "dipingere di maniera, e con l'esempio avanti del naturale"[147]. Caravaggio, infatti, riesce a coniugare mirabilmente un corpo statuario ispirato a qualche scultura della stessa raccolta romana [fig. 2], con un viso ritratto dal naturale – che potrebbe pur essere quello di Cecco – a cui aggiunge una serie di oggetti simbolici, in parte reali e in parte idealizzati. Il tutto immerso in una luce vivida che contrasta con le ombre nette e rileva i volumi, quasi scolpendoli, secondo le indicazioni del trattato sulla prospettiva scritto da Guidobaldo Del Monte e dedicato proprio al fratello cardinale Francesco Maria[148], primo grande mecenate del pittore lombardo. Rappresentava quindi lo svelarsi stesso del senso profondo della Galleria Giustiniani: la ricerca della bellezza attraverso l'arte che *move gli affetti* ed è riflesso del Creato, avendo davanti l'esempio del cedere della carne di Ovidio, che si era chiamati a dominare per non assecondare la concupiscenza, in quanto "Su le bilancie di Dio non si pesa la bellezza dell'intendere, ma la bontà del volere, né gli penetrano il cuore gli acuti pensieri, ma gli affetti accesi"[149].

Note

[1] Il titolo, proposto da Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton (NJ), 1955, p. 92, è una citazione dalle Bucoliche di Virgilio (X, 69), ripreso come incipit di un distico di Marzio Milesi, pubblicato per la prima volta da Jacob Hess, *Modelle e modelli del Caravaggio*, in: "Commentari" V (1954), p. 288.

[2] Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Sala Bolognese (BO) 1985 (rist. anast. edizione 1881), vol. II, p. 62.

[3] Valentino Martinelli, *L'Amor divino tutto ignudo di Giovanni Baglione e la cronologia dell'intermezzo caravaggesco*, in: "Arte antica e moderna", 5 (1959), p. 85. Di diverso avviso erano le conclusioni di Bissel, che invece retrodatava l'esposizione al 1601, in quanto avvenuta l'anno prima rispetto al pellegrinaggio di Baglione a Loreto, da dove portò una medaglia in piombo per Orazio Gentileschi, il quale si lamentò perché non era in argento proprio durante il processo del 1603, affermando che il fatto avvenne l'anno precedente, constatazione che portò lo studioso a datare la tela berlinese al 1598-1599; R. Ward Bissell, *Concerning the Date of Caravaggio's Amore Vincitore*, in: Robert Enggass - Marylin Stokstad (edd), *Hortus Imaginum. Essais in Western Art*, Lawrence 1974, pp. 115-116, 119. Tuttavia, il 1602 troverebbe definitiva conferma nella seconda versione dell'*Amor Sacro* di Baglione, firmato e datato 1602; Rossella Vodret, *Giovanni Baglione. Nuovi elementi per le due versioni dell'Amor Sacro e Amor Profano*, in: Caterina Volpi (ed), *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, Città di Castello 2002, pp. 291-302. Al 1601-1602 è infine datato da Sergio Rossi, *Caravaggio allo specchio tra salvezza e dannazione*, Roma-Napoli 2022, p. 83.

[4] A. Bertolotti, *Artisti lombardi*, cit., vol. II, p. 63.

[5] Tesi ripresa anche da Silvia Danesi Squarzina, *scheda D.3 Amore vincitore*, in: S. Danesi Squarzina (ed.), *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, Milano 2001, p. 282. Nega che le ali prestate da Gentileschi vennero utilizzate per l'Amore vincitore Herwarth Röttgen, *Caravaggio. L'amore terreno*, Modena 2006, p. 20.

[6] Luigi Salerno, *Caravaggio e i caravaggeschi*, in "Storia dell'arte", 7/8 (1970), pp. 240-241; Mia Cinotti, Gian Alberto Dell'Acqua, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, Milano 1971, p. 162; Maurizio Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus"*, Roma 2005 [1° ed. 1987], p. 468; H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., pp. 59-61.

[7] Si tratta di quattro madrigali (CCCCLXXIII, CCCCLXXIV, CCCCLXXV e CCCCLXXVI) contenuti nel volume Gaspare Murtola, *Rime*, Venezia 1604, pp. 225v-226r.

[8] Avigdor W. G. Posèq, *A note on Caravaggio's "Sleeping Amor"*, in: "Source. Notes in the Hostory of Art", vol. 6, 4 (1987), p. 29; Giuseppe Capriotti, *Dall'ekphrasis all'interpretazione dell'immagine. Gaspare Murtola, Giovan Battista Marino e i dipinti mitologici di Caravaggio*, in: Andrea Torre (ed.), *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, Lucca 2019, pp. 194-195.

[9] H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., p. 48.

[10] G. Capriotti, *Dall'ekphrasis*, cit., p. 194.

[11] Fino ad ora il termine *ante quaem* per la stesura delle *Rime* era il 25 luglio 1603, data relativa alla dedica del volume, ma successiva rispetto all'autorizzazione. G. Capriotti, *Dall'ekphrasis*, cit., p. 193.

[12] H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., p. 61.

[13] Nel madrigale CCCCLXXIII si fa riferimento esplicito a più di un dipinto, probabilmente una serie, che potrebbe essere stata la prima idea del committente, intenzionato a rappresentare Amore nelle sue varie e possibili versioni: "Non guardar, non guardare/ In queste tele Amore".

[14] Frommel propose di collegare questi versi a Cecco, il modello che probabilmente posò per il dipinto, ipotizzando una vicinanza affettiva tra quest'ultimo e lo stesso Caravaggio e quindi interpretandolo come un episodio di vita realmente vissuta. Carl Ludwig Frommel, *Caravaggio und seine Modelle*, in: "Castrum peregrini", XCVI (1971), pp. 49-50.

[15] Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII l 1572, in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1622*, Roma 1642, p. 136.

[16] G. Capriotti, *Dall'ekphrasis*, cit., pp. 189-193.

[17] H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., p. 60.

[18] M. Marini, *Caravaggio*, cit., pp. 391-393.

[19] A. Bertolotti, *Artisti lombardi* , cit., vol. II, p. 62.

[20] Jacob Hess, *Modelle e modelli del Caravaggio*, in "Commentari", 5, 4 (1954), p. 288; J. Hess, *Kunstgeschichtliche studien, zu Renaissance und Barock*, I, Roma 1967, p. 289; M. Cinotti - G. A. Dell'Acqua, *Il Caravaggio*, cit., p. 162; Giorgio Fulco, *"Ammirate l'altissimo pittore": Caravaggio nelle rime inedite di Marzio Milesi*, in: "Ricerche di storia dell'arte", X (1980), pp. 83-84.

[21] Il distico, preceduto da un titolo dedicatorio, recita come segue: "De Mich[aele] Ang[el]o de Caravagio, q [ui]/ Amorem o[mn]ia subgentem pinxit./ Omnia vincit Amor, tu pictor, et omnia vincis,/ Silicet ille animos, corpora tuque animos".

[22] Inventario 1638, II, 9 (Archivio di Stato di Roma, *Not. del Trib. dell'A.C.*, prot. 1377, ff. 744r-1045v). L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, in "The Burlington Magazine", 685 (1960), p. 135; S. Danesi Squarzina (ed.), *Caravaggio e i Giustiniani*, cit., pp. 286, 386.

[23] G. Baglione, *Le vite* , cit., p. 137.

[24] Francesco Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1656 p. 199.

[25] Michael Wiemers, *Caravaggio's "Amore Vincitore" im Urteil eines Romfahrers um 1650*, in: "Pantheon", XLIV (1986), pp. 59-61.

[26] La relazione tra questa testimonianza tarda e la presunta omosessualità di Caravaggio è avanzata da H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., p. 55. Sulla questione della presunta omosessualità di Caravaggio, che sarebbe testimoniata dalle stesse sue opere, direttamente collegate alla sua biografia, si veda: Bernard Berenson, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Firenze 1951, pp. 81; C. L. Frommel, *Caravaggio*, cit., pp. 49-52; Donald Posner, *Caravaggio's Homo-erotic Early Works*, in: "Art Quarterly", 34 (1971), p. 314; C. L. Frommel, *Caravaggio's Frühwerk und der Kardinal*

Francesco Maria del Monte, in: "Storia dell'Arte", 9/10 (1971), pp. 5-52; Margaret Walters, *The male nude. A New Perspective*, Penguin, Harmondsworth 1978, pp. 187-189; Seymour Howard, *Identity, Formation and Image. Reference in the Narrative Sculpture of Bernini's Early Maturity. Hercules and Hydra & Eros Triumphant*, in: "The Art Quarterly", 2 (1979), pp. 161, 171; Sydney J. Freedberg, *Circa 1600. A Revolution of Style in Italian Painting*, Cambridge (MS)-London 1983, p. 59; A. W. G. Posèq, *A note*, cit., p. 27.

[27] Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 207; F. Scannelli, *Il microcosmo*, cit., p. 199.

[28] Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild-und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675, vol. II, p. 190; il testo italiano qua riportato è tratto da: Stefano Zuffi (ed.), *Vite di Caravaggio. Testimonianze e documenti*, Milano 2017, pp. 92-93, che si utilizzerà anche in seguito. Il testo originale in tedesco è il seguente: "Nachmalen mahlte er für unserer Kunst Vatter Marches Justinian, einen Cupido in Lebens-Grösse nach Gestalt eines ohngefehr zwölffjährigen Jünglings sitzend auf der Welt-Kugel und in der Rechten seinen Bogen übersich haltend zur Linken allerley Kunst-Instrumenta auch Bücher zu Studien und ein Lorber-Kranz auf den Büchern Cupido hatte nach seiner Gestalt grosse braune Adlers-Flügel alles zusammen in Corectura gezeichnet mit starker colorit, Sauberheit und solcher Rundirung daß es dem Leben wenig nachgegeben".

[29] Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Sandrart e la scultura: la collezione Giustiniani nel capitolo sulle statue antiche*, in: S. Danesi Squarzina (ed.), *Caravaggio e i Giustiniani*, cit., p. 63.

[30] Sybille Ebert-Schifferer, *Naturalezza e "maniera antica". Joachim von Sandrart disegnatore dell'Antico*, in: S. Danesi Squarzina (ed.), *Caravaggio e i Giustiniani*, cit., p. 61.

[31] S. Zuffi (ed.), *Vite di Caravaggio*, cit., p. 93.

[32] G. Baglione, *Le vite*, cit., p. 136.

[33] S. Zuffi (ed.), *Vite di Caravaggio*, cit., p. 93.

[34] J. von Sandrart, *Teutsche Academie*, cit., vol. II, p. 190.

[35] Ioannes Michael Silos, *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura*, Roma 1673, p. 91, epigramma CXLIV.

[36] Mariella Basile Bonsante, *Poesia come pittura*, in: I. M. Silos, *Pinacotheca sive*, cit., vol. 1, pp. LI, LIV.

[37] "Il celebratissimo Cupido ride e calpesta armi e corone … Un bambino può vantarsi di dominare Re con tanto di scettro e di vincere famosi condottieri. Perciò col tenero piede calpesta scettri gemmati e le vesti di Marte e le spoglie e le armi infrante dei condottieri. Ride per aver vinto non con il ferro e il fuoco, ma con tenere lacrimucce, sorrisi e vezzi secondo gli insegnamenti materni". La traduzione è pubblicata in: I. M. Silos, *Pinacotheca sive*, cit., vol. 2, p. 90.

[38] Platone, *Simposio*, 202d-204b. La descrizione di Diotima è riportata, tradotta, da Ficino nei seguenti termini: "lo Amore è nato nel Natale di Venere però seguita Venere et appetisce le cose belle, perché Venere è bellissima. Et perché egli è figliuolo della povertà: però egli è arido, magro et quallido; ha i piedi ignudi; è umile, senza casa, senza letto, et senza copertura alcuna: dorme agli usci, nella via, al cielo sereno, et è sempre bisognoso. Et poiché egli è figliuolo della Abbondanza però egli tende lacciuoli alle persone belle et buone, è virile, audace, feroce vehemente, callido, sagace, uccellatore, et sempre va tessendo nuove tele; è studioso nella prudenza, facondo nel parlare; et in tutta sua vita va filosofando; è incantatore, fa mal d'occhio; è potente, malioso, et sofista. Et non è in tutto immortale secondo sua natura, né in tutto mortale, ma spesse volte in uno di medesimo germina et vive, et questo qualunche volta gli abbona materia, alcuna volta manca, et di nuovo rinvigorisce per la natura di suo padre; et quello che egli ha acquistato, acorada lui si fugge. Per qualcosa lo Amore non è mendico, et non è ricco, et è posto in mezo tra la sapienza et ignoranzia". Marsilio Ficino, *Sopra lo Amore o ver Convito di Platone*, Firenze 1544, p. 151.

[39] Virgilio, *Bucoliche*, X, 69.

[40] "Hinc iterum Paphius sic nascitur ille Cupido/ Ceu Venus è niveo fuderit ipsa senus". I. M. Silos, *Pinacotheca sive*, cit., p. 91, epigramma CXLIV.

[41] Platone, *Simposio*, 203e.

[42] H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., pp. 39, 44 nota 10.

[43] John L. Varriano, *Caravaggio. The art of Realism*, University Park, Pennsylvania 2006, pp. 64-66.

[44] Helen Langdon, *Caravaggio a life*, London 1998, pp. 215-216, 218-219.

[45] Charles Paul Landon, *Galerie Giustiniani, ou catalogue figuré*, Paris 1812, pp. 33-34.

[46] H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., p. 12.

[47] L'incisione che riproduce il dipinto di Caravaggio è siglata "M.me Soyer sc.", firma che è stata individuata come quella di Pauline Landon, coniugata con Louis Charles Soyer nel 1808. Ornella Scognamiglio, *Lo strano caso di Mme Soyer, née Landon*, in "Storia delle critica d'arte", Milano 2018, pp. 321-341.

[48] "Eines der gefeiertsten Bilder, das Caravaggio für Vincenzo Giustiniani gemalt hat, ist die prächtige Figur eines lachenden nackten Knaben, der durch die Flügel un die am Boden liegenden Attribute zu einer Allegorie 'Amor als Sieger über Kunst, Wissenschaft und Kriegsruhm' gestempelt wird". Hermann Voss, *Caravaggios "Amor als Sieger" und Bagliones "Himmlische und Irdische Liebe"*, in: "Berliner Museen", 43 (1922), p. 61.

[49] W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, cit., p. 92.

[50] Ivi, p. 92. Il parallelo era stato già proposto da Hermann Voss, che restituì a Baglione l'*Amor Sacro*, erroneamente attribuito a Caravaggio. H. Voss, *Caravaggios*, cit., pp. 61-64.

[51] W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, cit., p. 92.

[52] Ivi, p. 93.

[53] *Ibidem*.

[54] La lettura di Friedleander è ripresa in maniera quasi identica da Alfred Moir, il quale tuttavia nota l'assenza di un qualche attributo che richiami la pittura, che ritiene non casuale, in quanto "Love is the *friend* of the arts, and thus they escape the parody to which Caravaggio subjects the other achievements. But not all pictorical escapes. No wonder Baglione was outraged, for through this impertinent awakened Huck Finn, the brazen Caravaggio was mocking the pompous thetoric of his more proper contemporaries". Alfred Moir, *Caravaggio*, New York 1989, p. 90.

[55] W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, cit., p. 94.

[56] L. Salerno, *I dipinti emblematici*, in: "Palatino", X (1966), pp. 106-107, 111.

[57] R. Enggass, *"La virtù di un vero nobile". L'Amore Giustiniani del Caravaggio*, in: "Palatino", XI, 1, 1967, p. 14.
[58] Ivi, p. 17.
[59] Ivi, pp. 17-18.
[60] Ivi, p. 18.
[61] Ivi, pp. 18-19; tesi ripresa poi in: R. Enggass, *Caravaggio's "Amore Vincitore"*, in "The Burlington Magazine", 956 (1982), p. 704.
[62] Patricia Egan, *"Concerts" Scenes in Musical Paintings of the italian Renaissance*, in: "Journal of the American Musicological Society", 14, 2 (1961), pp. 193-194.
[63] Albert Pomme de Mirimonde, *La musique dans les allégories de l'amour. 2, Eros*, in: "Gazette des Beaux-Arts", 1967, pp. 320 ss.
[64] C. L. Frommel, *Caravaggio*, cit., pp. 48-52.
[65] D. Posner, *Caravaggio's Homo-erotic*, cit., p. 314.
[66] B. Berenson, *Del Caravaggio*, cit., pp. 81.
[67] H. Röttgen, *Il Caravaggio*, cit., pp. 30, 67-68, il quale ipotizza, tra l'altro, che la seconda versione dell'*Amore sacro che sconfigge quello profano* di Baglione alluda in realtà all'interruzione improvvisa di un rapporto tra Caravaggio, ritratto come demone, e il suo aiuto Cecco Boneri; M. Walters, *The male nude*, cit., pp. 187-189, in cui si riprende l'interpretazione iconografica di Friedlaender, ma declinandola secondo una lettura omoerotica che avrebbe riguardato sia lo stesso Caravaggio, sia l'ambiente da lui frequentato, soprattutto quello del cardinal Del Monte. S. Howard, *Identity*, cit., pp. 161, 171.
[68] Roberto Longhi, *Novelletta del Caravaggio "invertito"*, in: "Paragone", XXV (1952), pp. 62-64; Maurizio Calvesi, *Caravaggio*, Art Dossier, Firenze 1986, pp. 13-14; Patrick Hunt, *Caravaggio*, London 2004, p. 62.
[69] R. Vodret, *Caravaggio. 1571-1610*, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 87-89.
[70] M. Calvesi, *Amore carnale e amore divino. Discussione sulla Galleria dei Carracci*, in: "Mercatrè", 4 (1966), p. 303, nota 1.
[71] M. Calvesi, *Caravaggio o la ricerca della salvazione*, in: "Storia dell'Arte", 9/10 (1971), p. 93; lo stesso testo è riedito in: M. Calvesi, *Le realtà di Caravaggio*, Torino 1990, pp. 5-79.
[72] M. Calvesi, *Caravaggio o la ricerca*, cit., p. 104.
[73] Ivi, p. 99.
[74] Ivi, pp. 108-109.
[75] Ivi, p. 113.
[76] A. W. G. Posèq, *Caravaggio's "Amor Vincitore" and the supremacy of painting*, in: "Source. Notes in the History of Art", vol. 12, 4 (1993), pp. 13-18.
[77] H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., p. 48.
[78] S. Howard, *Identity*, cit., pp. 161, 171; Gilles Lambert, *Caravaggio 1571-1610*, London 2004, p. 69; Bernd Wolfgang Lindemann, *Amor vincitore (Amor Vincit Omnia)*, in: Claudio Strinati (ed.), *Caravaggio*, Milano 2010, p. 142.
[79] Ute Jung-Kaiser, *Caravaggios Beitrag zur Autonomie der Künste*, in: Franz Comploi - Emma Mitterrutzner (edd), *Musik und Schule. Musica e scuola*, Bolzano 2013, pp. 155-159.
[80] H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., p. 52.
[81] M. Calvesi, *Amore carnale e amore divino. Discussione sulla Galleria dei Carracci*, in: "Mercatrè", 4 (1966), p. 303, nota 1.
[82] Marzia Faietti, *Rebus d'artista. Agostino Carracci e "La carta d'ogni cosa vince l'oro"*, in: "Artibus et Historiae", 55 (2007), pp. 159-160.
[83] H. Langdon, *Caravaggio and Cupid. Homage and Rivalry in Rome and Florence*, Edinburgh 2016, p. 12.
[84] Paolo Moreno, *Il piacere dell'antico. Capolavori svelati. Dall'antico agli arazzi e a Caravaggio*, in: "Ars et Furor", 24 (2010).
[85] H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., p. 52.
[86] M. Calvesi, *Caravaggio i documenti e dell'altro*, in: "Storia dell'Arte", 128 (2011), pp. 26-27.
[87] Rodolfo Papa, *Caravaggio. Le origini, i modelli*, Art e dossier, Milano 2010, pp. 17-18.
[88] H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., p. 50.
[89] Ivi, pp. 47-51.
[90] Ivi, pp. 19-30.
[91] Ivi, pp. 51-53.
[92] H. Langdon, *Caravaggio a life*, cit., p. 216.
[93] H. Langdon, *Caravaggio and Cupid*, cit., pp. 12-13.
[94] Ivi, p. 14.
[95] Ivi, p. 18. Oltre alle analisi iconografiche del dipinto riassunte nel testo, devo aggiungere quanto scrittomi personalmente da Bert Treffers, che doverosamente ringrazio per la cortesia usatami, in una missiva avente come oggetto proprio il *Cupido* Giustiniani. Il grande studioso olandese, ammettendo di non essersi occupato approfonditamente del dipinto nei suoi lavori su Caravaggio, rifiuta preliminarmente qualsiasi lettura erotico -sessuale, ritenendo che si tratti di un'opera con funzioni teologico-morali, legata agli ambienti culturali riformati romani di quel periodo, di cui un altro esito sarebbe la *Galleria Farnese* di Carracci, che presenta il similare tema di *eros-anteros*, senza escludere collegamenti con gli ambienti neoplatonici fiorentini e naturalmente con altre opere dello stesso artista lombardo, come il Bacchino "convalescente, non più malato". Del resto, lui stesso aveva già sottolineato come sia nostra abitudine vedere nell'*Amore Vittorioso* tutta la nostra astorica modernità [Bert Treffers, *Caravaggio nel sangue del Battista*, Roma 2000, pp. 15-16], rileggendo il dipinto secondo un approccio contemporaneo attraverso cui si tenta di proiettare nel passato i nostri fantasmi, riscrivendo in modo maldestro la storia. Per una disanima più puntuale sulla questione dell'*Amore vincitore* di Caravaggio si veda anche: B. Treffers, *Caravaggio: Die Bekehrung des Künstlers*, Amsterdam 2002, pp. 24-26; Id., *Caravaggio. Arte e fede, forma e funzione, Roma 1596-1606*, Roma-Napoli 2022, pp. 111 ss. Per quanto riguarda la lettura icnografica della Galleria Farnese del Carracci si veda: Alfons Reckermann, *Amor mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Colonia 1991; Stefano Colonna, *La galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, età dell'oro*, Roma 2007.
[96] H. Langdon, *Caravaggio and Cupid*, cit., p. 14.
[97] Dinko Fabris, *Il "Ciclo musicale" di Caravaggio: gioco nascosto di committenti*, in: Stefania Macioce - Enrico De Pascale (edd), *La musica al tempo di Caravaggio*, Roma 2012, pp. 74-76.
[98] Vincenzo Pacelli, *Strumenti in posa: novità sull'Amore vincitore del Caravaggio*, in: "Prospettiva" 57/60, Scritti in ricordo di Giovanni Previtali, vol. II (1989-1990), pp. 156-158.
[99] D. Fabris, *Il "Ciclo musicale"*, cit., p. 76.
[100] Il primo strumento sembra essere un tipico compas-

so di divisione a due gambe con terminali appuntiti, lunghe circa 30 cm, utilizzato normalmente nei cantieri per riportare le misure. Uno estremamente simile e coevo, ma più grande e dotato di chiavetta sul pomolo, è quello custodito al Museo Galileo di Firenze (inv. 1486/bis).

[101] Vitruvio, *De Architectura*, I, 2.

[102] Cesare Ripa, *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma 1593, p. 103. Come riferimento si è deciso di utilizzare l'edizione, non illustrata, del 1593, in quanto è quella più prossima e precedente rispetto al dipinto, visto che le due successive – del 1602 e 1603 – risultano coeve se non addirittura immediatamente successive, che quindi Caravaggio non poté certamente prendere in esame per quest'opera.

[103] C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 173-174.

[104] Sempre in Ripa, l'astrologia è descritta come una donna con un'aquila accanto, vestita con un abito celeste, una corona di stelle in capo, le ali sulle spalle, nella mano destra uno scettro e nella sinistra una sfera, tutti elementi assenti nel dipinto, fatta eccezione per lo scettro, che tuttavia è posizionato dalla parte opposta e incastrato in una corona, con cui è evidentemente relazionato. C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 21.

[105] Ivi, p. 217.

[106] Ivi, pp. 88, 92, 116, 141.

[107] Ivi, pp. 167, 177, 184, 240.

[108] Ivi, pp. 66-67.

[109] Ad una conclusione simile giunse anche H. Langdon, che tuttavia non pensò ad una interruzione di un atto poetico, quanto piuttosto di quello dello stesso pittore al lavoro, il cui modello, avrebbe sconvolto la natura morta da lui così accuratamente sistemata: "The musical instruments are still-life accessories (both lute and violin lack strings), and it seems as though Caravaggio has been arranging, in a corner of his studio, an elaborate sill life, and that this has been suddenly disrupted by the flaunting behaviour of the model, who has strong, so intense, a presence." H. Langdon, *Caravaggio a life*, cit., p. 218.

[110] H. Langdon, *Caravaggio a life*, cit., p. 221. L'idea che si trattasse di un pettegolezzo per turisti era stata già avanzata da Keith Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered. The lute player*, New York 1990, p. 52, nota 88.

[111] M. Ficino, *Sopra lo Amore*, cit., p. 249.

[112] Fritz Saxl, *La storia delle immagini*, Bari 2005, pp. 7-10.

[113] M. Calvesi, *Caravaggio o la ricerca*, cit., p. 108; H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., p. 51; M. Faietti, *Rebus d'artista*, cit., p. 165.

[114] M. Ficino, *Sopra lo Amore*, cit., pp. 146-147. L'analogia con questa stessa parte del testo di Ficino era stata già proposta da R. Enggass, *"La virtù di un vero nobile"*, cit., p. 19.

[115] H. Röttgen, *Caravaggio*, cit., p. 48.

[116] M. Calvesi, *Caravaggio o la ricerca*, cit., p. 109.

[117] D. Fabris, *Il "Ciclo musicale"*, cit., pp. 73-82.

[118] C. Strinati, *Nascita della mentalità caravaggesca*, in: Alessandro Zuccari (ed.), *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, Milano 2010, tomo I, p. 17.

[119] Hugo Wagner, *Michelangelo da Caravaggio*, Bern 1958, p. 81; Mina Gregori, *Caravaggio dopo la mostra di Cleveland*, in: "Paragone", 263 (1972), p. 38.

[120] D. Stephen Pepper, *Guido Reni's activity in Rome and Bologna 1595-1614*, New York 1969, pp. 353-355; S. Danesi Squarzina, *scheda D.3*, cit., p. 284.

[121] U. Jung-Kaiser, *Caravaggios Beitrag*, cit., p. 157.

[122] Glenn W. Most, *Leggere Raffaello. La Scuola di Atene e il suo pre-testo*, Torino 2001, pp. 15-17, 38.

[123] M. Calvesi, *Caravaggio o la ricerca*, cit., p. 132.

[124] *Ibidem*.

[125] Secondo H. Langdon, che si rifà alle *Metamorfosi* di Ovidio (I, 452-567), le due frecce sarebbero una d'oro, per accendere l'amore, e l'altra con la punta di piombo, per metterlo in fuga e creare caos. H. Langdon, *Caravaggio a life*, cit., p. 215.

[126] G. Fulco, *"Ammirate l'altissimo pittore*, cit., p. 66.

[127] Nella *Hypnerotomachia Poliphili* è presente una "geroglifico" intitolato proprio *Amor vincit omnia* che comprende un braciere ardente (*Amor*) e una sfera con al suo interno il sole, la luna e la terra (*omnia*), legati assieme da una corona di vinchio (*vincit*), una qualità di salice (*Salix viminalis*), raffigurati all'interno di uno stendardo in seta, ornato sui bordi da racemi con margherite bianche, così come si apprende dal testo che lo accompagna, issato su una "fatale navarchia" priva di timone, "ove tutti gli mysterii d'amore spiravano, il quale havea per puppe la prora, et per la prora la puppe, cum il più digno et exquisito artificio, ad Cupitudine dalla matre accommodato, che unque una apta et uberrimamente faconda lingua di rotondo eloquio, il sapesse exponendo exprimere, et exprimendo recollere, et distinctamente recollendo percontare". Il globo del geroglifico è stato posto in relazione con quello del dipinto di Caravaggio da Maurizio Calvesi [*Caravaggio i documenti*, cit., 128 (2011), p. 27], anche se i due oggetti sono differenti: quello del dipinto è infatti un globo celeste idealizzato, quindi rappresenta il firmamento, mentre quello del *Polifilo* comprende anche il sole, la luna e la terra, quindi rappresenta l'intero universo. Negli *Emblemata* di Andrea Alciati vi è una intera parte dedicata ad *Amore* con vari emblemi (Andrea Alciati, *Emblemata*, Lione 1564, pp. 115-129), tra i quali particolarmente interessanti sono senza dubbio il *Potentia Amoris*, in cui la divinità, nuda con nelle mani un pesce e dei fiori, "Scilicet ut terrae iura det atque mari" (p. 116); il *Vis Amoris*, in cui il Cupido è ritratto come un preadolescente nudo con un arco nella mano destra e una freccia spezzata nella sinistra, mentre sconfigge perfino il fuoco: "fortior ignis amor" (p. 117) e infine il *In statuam Amoris*, dove è ripreso sempre nudo al centro di un paesaggio mentre regge uno scudo ed è descritto di "corpore parvus" e con "tela elasque ferens" e che "possidet orbis opes" (p. 123). Un parallelo tra il testo di Alciati, in particolare quest'ultimo emblema collegato all'*Antologia greca*, e il tema del dipinto di Merisi è stato proposto da H. Langdon, *Caravaggio and Cupid*, cit., p. 11.

[128] H. Langdon, *Caravaggio a life*, cit., p. 211.

[129] C. Strinati, *Caravaggio vincitore*, in: S. Danesi Squarzina (ed.), *Caravaggio e i Giustiniani*, cit., pp. 46, 48.

[130] Roelof Van Straten, *Introduzione all'iconografia*, Milano 2009, p. 79.

[131] L. Salerno, *I dipinti emblematici*, cit., pp. 110-111.

[132] H. Langdon, *Caravaggio a life*, cit., p. 201.

[133] Ivi, p. 218.

[134] "Arma gravi numero violentaque bella parabam | edere, materia conveniente modis" [Ovidio, *Amores*, I, 1-2].

[135] "Unum surripuisse pedem"; "Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat;| ferrea cum vestris bella valete modis" [Ovidio, *Amores*, I, 4; 27-28].
[136] "risisse Cupido"; "pharetra cum protinus ille soluta | legit in exitium spicula facta meum | lunavitque genu sinuosum fortiter arcum" [Ovidio, *Amores*, I, 3; 21-23].
[137] "Par erat inferior versus; risisse Cupido | dicitur atque unum surripuisse pedem" [Ovidio, *Amores*, I, 3-4].
[138] "Quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris? |Pieridum vates, non tua turba sumus" [Ovidio, *Amores*, I, 5-6].
[139] "Quid, si praeripiat flavae Venus arma Minervae, | ventilet accensas flava Minerva faces? | quis probet in silvis Cererem regnare iugosis, | lege pharetratae Virginis arva coli? | crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum | instruat, Aoniam Marte movente lyram?" [Ovidio, *Amores*, I, 7-12].
[140] "Sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna; | cur opus adfectas, ambitiose, novum? | an, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia tempe?" [Ovidio, *Amores*, I, 13-15].
[141] "Vix etiam Phoebo iam lyra tuta sua est? | cum bene surrexit versu nova pagina primo, | attenuat nervos proximus ille meos; | nec mihi materia est numeris levioribus apta, | aut puer aut longas compta puella comas" [Ovidio, *Amores*, I, 16-20].
[142] "Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta | legit in exitium spicula facta meum | lunavitque genu sinuosum fortiter arcum | 'quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!' | Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas: | uror et in vacuo pectore regnat Amor. | Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat; | ferrea cum vestris bella valete modis. | Cingere litorea flaventia tempora myrto, | Musa per undenos emodulanda pedes. [Ovidio, *Amores*, I, 21-30].
[143] Sembra difficile pensare che possa trattarsi delle frecce, una con la punta d'oro, l'altra di piombo, con cui Cupido colpì rispettivamente Apollo, per farlo innamorare e Dafne per farle rifiutare l'amore nel noto episodio delle *Metamorfosi* [I, 466-472], come si è pensato [H. Langdon, *Caravaggio a life*, cit., p. 215], visto che visibilmente si tratta di normali frecce con la punta in acciaio brunito, dato che porterebbe ad escludere possibili riferimenti diversi dagli *Amores*.
[144] Per il concetto di concupiscenza secondo la teologia Tridentina, si veda ad esempio: Giuseppe Formisano, *Istituzioni di teologia morale*, Nola 1874, pp. 261-263.
[145] M. Calvesi, *Caravaggio o la ricerca*, cit., pp. 108-109.
[146] In tali questioni e paralleli tra poesia e pittura, non fu certo estraneo il dibattito acceso sulle modalità di verseggiare che vide contrapposti Tasso, con il suo "modo" del "parlar disgiunto" e Galileo, posto che tali problematiche, come è stato dimostrato, influenzarono anche la pittura. Andrea Emiliani, *Parlar disgiunto e forma aperta in alcuni grandi artisti del Cinquecento italiano*, in: A. Emiliani - Gianni Venturi (edd), *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto. Un laboratorio tra le arti sorelle*, Venezia 1997, pp. 13-23.
[147] Giovanni Gaetano Bottari - Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1822, vol. VI, p. 127.
[148] "Pictura quinetiam admirabilis valdes apparet, cum in superficie corpora formare et quasi sculpere tentet, et ausit; idq; egregiae adep praestat, et afficit; ut omnium aliarum artium, quae in repraesentando versantur, sit nobilissima. Harum autem utriusque propria dignitas, atque praestantia mathematicis disciplinis, potissimum vero perspectivae ferri debet accepta. Cum enim praecipuae partes, in quibus tota pictura versatur, uta peritissimis viris traditium est tres esse dicantur: nimirum delineatio, umbra, et colores; duabus tamen prioribus (quae quidem non nisi ex perspectiva oriuntur) tanquam proprio artis fundamento innitutur; quarum opes non solum efficiem rerum animatarum, aut inanimatarum, ut sunt, verum etiam mentis affectus, animaliumque (utita dicam) voces, insuper temporum, et locorum successiones, distantiasque una clarissime exprimit; quod sane, neque caelandi, neque sculpendi ars, neque ea, quae plastice vocatur, unquam efficiet". Guidobaldo Del Monte, *Perspectivae libri sex*, Pesaro 1600, p. 2.
[149] Daniello Bartoli, *Dell'huomo di lettere, difeso ed emendato*, Roma 1645, p. 78.

Papireto I (2022) - pp. 33-54
ISSN 2974-668X

L'immagine dell'assolutismo francese
Il Caso Romanelli

Marcello Carriero

In questo studio cercherò di spiegare la duplice funzione della forza delle immagini e dei suoi poteri nella costruzione dello stato moderno durante il XVII Secolo in Francia. Per far ciò userò l'esempio di un pittore italiano, Giovan Francesco Romanelli (1610-1662) noto anche con il soprannome de "il Raffaellino".[1] Questi, nato a Viterbo molto probabilmente nel 1610, per due volte lavorò alla corte di Francia portando con sé i modi maturati nella Roma dei Barberini, modi che in Francia modificò riuscendo con ciò a informare la pittura di quel paese sulle peculiarità del classicismo italiano.[2] Premetto, che quando si parla di forza delle immagini che tende, per questo, all'assoluto nelle varie maniere e modalità a diventare potere o poteri si deve considerare quel processo in cui contrastano due campi, contrasto che si risolve con l'annientamento del campo avverso. In questo processo di annichilimento l'immagine opera una sorta di accumulo di probabilità di azione senza, per questo, necessariamente manifestarsi con chiarezza.

L'immagine del potere è un patto irenico con i segni che ne significano e ne designano la forza, questo patto da una parte opera, quindi, un'attenuazione degli eccessi dall'altro una conservazione di una autorità, ossia la figurazione di ciò che obbliga, minaccia e promette l'imminenza di un giudizio implacabile. In questo tipo di rappresentazione, la realtà si inerpica in una vertigine fantastica nella quale l'astrazione del potere regio verrebbe contemplato in quanto assoluto. Come soggetto, il re di Francia non cercò nella rappresentazione una conferma della propria identità, tantomeno una identificazione, lo sfruttamento della forza delle immagini e dei suoi poteri servì per mostrare un altro da sé.[3] Nel laboratorio dell'assolutismo francese si elaborarono le condizioni di una virtuale trascendenza dal modello reale e là si misero i presupposti necessari all'apparizione di una immagine d'effetto in cui luci e ombre concorsero a portare all'estrema visibilità la monarchia. Questo laboratorio, avviato sotto Luigi XIII da Richelieu ed ereditato da Mazzarino aveva come obiettivo far funzionare quel meccanismo di persuasione di cui la pittura francese del Seicento era un ingranaggio.

CC BY ND

Parigi a causa le guerre di religione della seconda metà del XVI Secolo, aveva di fatto interrotto il dialogo con i centri dell'arte fra cui *in primis* l'Italia. Sostanzialmente fu Gian battista Marino a ristabilire i termini dei rapporti tra Francia e Italia, dal momento che fu lui a ribadire i piaceri della pittura a partire dal precoce rapporto con Nicolas Poussin. Tutt'altro che scontato è, infatti, il riconoscimento, nei primi anni del XVI Secolo, della dignità della pittura in quanto "arte liberale" ancora vista con diffidenza tra le principali tre: Architettura, Musica e Poesia. La severità della pittura francese a venire sarà in parte dovuta a questo clima e alla predilezione di modelli resi per l'occasione funzionali alla rappresentazione del potere, per lo meno fino a quando si comincia a pensare al pittore come un professionista nella strategia di comunicazione quando cioè, per essere più chiari, coincidente con l'investitura della nobiltà ereditaria di Charles Le Brun da parte di Luigi XIV.

Ciò che è stato definito laboratorio è un lavorio di informazione e di consolidamento del ruolo del pittore quale attore fondamentale alla costruzione dell'immagine della monarchia assoluta ancora pressoché invisibile nei primi anni del Secolo e sotto la Reggenza, ma che poi una volta sostenuto appieno dalla monarchia risultò essere organico ad essa. Alla patria delle arti, che essenzialmente restava l'Italia, la Francia nel XVII Secolo cerca di sottrarre i privilegi e gloria e lo farà non solo ridimenzionandone gli stili, ma, soprattutto, reinventando il meccanismo della significazione. Per dirla con Giuliano Briganti, la nuova espressione figurativa era radicata nella società contemporanea che vedeva l'affermarsi di un patronato artistico della committenza e il conseguente adeguamento degli artisti alle idee di questi che erano chiamati ad inventare un codice espressivo sempre più adatto a rappresentare la classe dominante.[4] La reinvenzione, di cui Poussin è il massimo artefice, avvenne elaborando l'interesse per l'arte italiana e, soprattutto, romana anche se questo artista, però, non ha mai avuto chiara la funzione che la pittura avrebbe avuto nella monarchia assoluta. Poussin non comprese che tra il 1630 e il giorno della sua morte, sia Richelieu che Mazzarino stavano istruendo la professione del pittore di corte come parte di una amministrazione da tramandare nelle mani del re. La figura di Giovan Francesco Romanelli incarna proprio questo individuo sia per la dipendenza dall'Italia sia quale ingranaggio nel lavorio del meccanismo francese di trasbordo degli stili e di modifica funzionale. Romanelli, inoltre, approda ai previlegi del pittore di corte per via del suo felice adattamento alle esigenze delle committenze.

Gli ultimi studi su Giovan Francesco Romanelli si devono a Silvia Bruno che ha curato la voce nel dizionario Biografico degli Italiani. Alla studiosa toscana si deve non solo la ricostruzione biografica, ma soprattutto, la definizione del suo profilo stilistico nel passaggio da Pietro da Cortona a Gian Lorenzo Bernini nell'alveo delle committenze barberiniane, per lo meno sino agli anni Cinquanta del Seicento.[5]

Nato a Viterbo da una famiglia agiata tra intorno al 1610, Giovan Francesco si sposta a Roma per via di Marsilio Honorati suo parente da parte di madre.[6] Romanelli partecipa alla decorazione di Palazzo Barberini sovrintesa da Pietro da Cortona occasione per avvicinarsi alla famiglia di Urbano VIII e in particolare a Francesco Barberini con il quale stabilisce un legame particolare. Qui si individua il senso strategico di una professione che a Roma viene coltivata anche al di fuori delle qualità specifiche della pittura.

Romanelli, almeno sino al 1637, è legato al Cortona apprendendone la capacità di organizzare lo spazio pittorico tra figure e paesaggio. Romanelli però si avvicina a Gian Lorenzo Bernini quale figura centrale della cerchia di artisti gravitanti attorno ai Barberini e a questo grande regista del barocco romano deve l'impostazione di diverse sue figure. Le sculture in Vaticano di Bernini forniscono, ad esempio, non pochi spunti al Romanelli che lavora pro-

prio in Vaticano tra il 1637 e il 1641 operando in una logica pittorica che guarda anche al classicismo Raffaellesco.[7] Questo momento di svolta stilistica fa del pittore viterbese un abile elaboratore di suggestioni provenienti da Francesco Albani, da Guido Reni, da Andrea Sacchi e Carlo Maratta.

Il contatto con il Cardinale Mazzarino si rafforza dagli anni in cui Romanelli lavora nel cantiere del Palazzo alle Quattro Fontane con Cortona, ed è proprio questo contatto a definire quel trasbordo di peculiarità dall'Italia alla Francia che la pittura avrà nella formazione di una coscienza artistica regale e nella strategia della gestione del potere.[8] Mazzarino, di fatto, percepisce appieno la malleabilità di un Romanelli che ha già preso le distanze dal barocco. Più fredda e incisiva, fondata sullo sfruttamento di cangiantismi e saturazioni cromatiche, la pittura di Romanelli sfrutta la preziosità dei pigmenti per ottenere panneggi abbaglianti e giochi di risentimenti umbratili.

Per comprendere l'apporto di questo tipo di pittura quale strumento del potere monarchico, dobbiamo entrare nel vivo del dibattito estetico tutto interno alla corte francese con alterna intensità accende il dialogo tra letterati, poeti e pittori. Questa diatriba nota come "Disputa delle api e dei ragni" parte dalla contrapposizione tra antichi e moderni. L'antico è un'ape che ritrova il suo nettare nei fori, ossia nelle opere del passato, eterno cibo dell'intelletto; Moderno, di converso, è, invece, chi da sé, cioè per via del proprio ingegno giunge a una formula per rigenerare l'attenzione dei suoi contemporanei cioè quella tela di ragno capace di catturare un pubblico avido di novità. Mettiamo anche, accanto a questa vivace contrapposizione, la straordinaria affermazione della lingua francese proprio sotto Richelieu, un consolidamento che sembra riversare la priorità linguistica in una strategia comunicativa squisitamente moderna.

La cosiddetta "Repubblica delle lettere" quando comincia a parlare francese lo fa, infatti, difronte a un pubblico aristocratico moderno fino che ha oramai subito un assorbimento fisiologico nella corte francese. Ciò è, grossomodo, quel che accade anche alla pittura francese, ciò a dire, che l'invenzione di una lingua si lega a quella di obiettivo comunicativo privilegiato. Sicché, l'antichità cui queste "api" attingono risponde a un'istanza di chiarezza dei ragni moderni. Questo processo punta sul superamento del modello antico, ma senza stravolgerne completamente la funzione referenziale, come se si volesse mantenere una autorità in latenza pronta a legittimare una elaborazione dei modelli italiani.[9]

Dall'Italia lo stesso dibattito era già interno alle arti e dall'Italia venivano i risarcimenti del tema mitologico, entrato in decadenza per non dire nell'oblio per più di cinquant'anni in Francia. Questo risarcimento è forse una delle motivazioni per cui la Francia s'è in partica tenuta ai margini dalle più corrusche atmosfere del barocco e dalle versioni più intriganti (e in certi casi, magnificamente virtuosistiche) della pittura di genere.[10] La diatriba in Francia assunse la particolare forma di una gara per l'affermazione della gloria monarchica e questo avvenne non solamente per le chiare differenze geopolitiche, ma anche perché l'intento evasivo del contendere italiano qui cambiò con l'allestimento di un Parnaso che ruotava intorno alla figura del re, un luogo che era di questi al contempo proiezione ed emanazione, un tempo che era sia eterno che presente. Questo trasbordo di modalità che ha il sapore di una traduzione inizia col rapporto tra Maffeo Barberini, papa Urbano VIII con la Francia. Questo rapporto che continua con il nipote del papa, il cardinale Francesco Barberini si configura come lo sfondo dell'opera francese di Giovan francesco Romanelli che sotto i Barberini s'era formato e il suo esordio francese, sebbene legato alla committenza Mazzarino, resta comunque legato a un processo di trasformazione stilistico già avviato in precedenza a Roma. Uomo giusto al momento giusto, si potrebbe sintetizzare ironicamente, Romanelli è stato scelto forse per le abilità basate in

gran parte sulla velocità esecutiva e per lo stile di Pietro da Cortona in cui trascinava uno splendore classicista fatto di rinuncia all'eccentrico, di moderazione della gestualità dei personaggi e di dosatura dei fasti cromatici, cioè uno stile complessivamente rigido ma che trovava nel colore l'unico modo per far "muovere" l'occhio sulle figure. La strategia delle immagini sembrò, pertanto, giovare della facile lettura di un tale testo figurativo e sulla sua evidente attrattiva.

Le prime fonti su G. F. Romanelli sono delle *Vite* che seguono da vicino gli schemi di quelle del Vasari: precede la serie delle biografie un capitolo in cui l'autore espone le sue idee sull'arte; la biografia vera e propria è ricca di particolari, solo raramente si coglie uno spunto di giudizio critico; ciò che interessa l'autore è solo la capacità pratica del dipingere. Lo scrittore che per primo fa il nome del Romanelli è un suo contemporaneo: Giovanni Baglione che scrisse *le Vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642 pubblicate nel 1642 stesso*. È per questo motivo che lo citiamo e non perché rientri propriamente nella storiografia artistica: "Fece (il pittore Paolo Guidotti) in S. Pietro Vaticano un sovaraporto a fresco entrovi San Pietro che nega nostro Signore con molte figure, e hora è ricoperto con esservi stata dipinta una storia da quella differente sovraporta, e lavorata da Giovan Francesco Romanelli da Viterbo"[11]. Più avanti c'è invece un'allusione indiretta a Romanelli, resa esplicita da una nota marginale: accennando, nella biografia del cavalier Domenico Passignano, ad una Presentazione di Maria al Tempio dipinta da questi in S. Pietro, il Baglione così continua: "ma in breve scrostata dalla polvere e dall'humido sì sconcia è divenuta, che ora altro maestro rifassi"[12]. La nota al margine spiega che si tratta del Romanelli.

All'infuori dei due suddetti accenni qui non sul pittore viterbese: il motivo per il quale il Baglione non ci traccia la vita di Romanelli è che egli non si era proposto di scrivere su artisti a lui contemporanei e tale egli era per lui. In ordine di tempo è da citare Filippo Baldinucci, un fiorentino che ci offre come fonte di studio la sua opera migliore: *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua* i cui volumi furono pubblicati tra il 1681 e il 1728*,* autore che l'abate Lanzi nella sua *Storia pittorica*, pur attingendo a lui, critica quale scrittore troppo prolisso, aneddotico e impreciso. In realtà Baldinucci è un erudito di professione e la vastità dell'opera cui si accinse spiega l'imprecisione di molte sue notizie; fu proprio il suo sistema di dividere la materia in decennali a non piacere al Lanzi che, invece, preferì dividere la storia dell'arte per scuole. L'intento di Filippo Baldinucci fu, in pratica, quello di raccogliere biografie d'artisti d'ogni tempo e d'ogni luogo secondo gli schemi seguiti dal Vasari; menziona perciò anche i meno noti: "Per quel primario principio ch'è fondamento e fine del buon istorico, cioè dell'utilità non tanto di coloro che vivono ne' suoi tempi, quanto ancora di quei che viveranno fino alla fine del mondo"[13]. Questo intento ci illumina chiaramente sul carattere puramente erudito e informativo dell'opera. È inutile, perciò, cercare tra queste righe un giudizio personale sul nostro pittore, mentre si troverà soltanto quella che era, ai tempi, un'opinione generale. Ai fini della conoscenza della vita del Romanelli, Baldinucci ci dà ampie notizie nonostante alcune inesattezze, ma, soprattutto, ci dà notizia degli affreschi eseguiti a Parigi nel Palazzo Mazzarino nei quali: "Osservò un certo modo di colorire delicato e forte a un tempo che datosi tutto a quel modo di fare, divertì non poco dalla maniera tolta dal Cortona, onde a chi vide poi le sue pitture fatte in Italia dopo il suo ritorno a Parigi, comprese assai chiaro essersi fatta una nuova maniera da sé stesso assai diversa dalla prima".[14]

In realtà fin dal tempo dei lavori nella sala della Contessa Matilde in Vaticano egli: "divertì non poco dal maestro". Commento importante poiché ci fa notare come Baldinucci che è di poco posteriore al Romanelli, sotto-

linei già una diversità stilistica pur senza specificare troppo. Nella metà del XVIII secolo, le *Vite de' pittori scultori e architetti moderni,* vengono pubblicate a Roma tra il 1730 e il 1736 da Lione Pascoli, opera anche questa molto criticata e lodata. Corrado Ricci nella prefazione al facsimile della prima edizione di quest'opera, afferma che sono esagerati gli uni e gli altri; d'altra parte, il raccogliere notizie, anche poco attendibili, non solo fu un difetto suo, ma anche di altri storiografi suoi contemporanei. Egli poi, pur iniziando la storiografia artistica del Settecento, deve considerarsi solo un continuatore di quella del secolo precedente: è anche lui come Baldinucci, piuttosto prolisso e a volte stucchevole, ama l'aneddoto ugualmente e ugualmente elenca le numerose opere. La derivazione dall'opera baldinucciana è evidente. Per ciò che riguarda G. F. Romanelli, manca un benché minimo spunto di giudizio, ma il Pascoli pone l'accento sulla protezione del cardinal Barberini senza la quale a nulla sarebbe servita: "La naturale inclinazione e l'abilità che fin da fanciullo mostrava (...), la direzione del maestro Cortona (...) l'amore del Bernini".[15] Inoltre, il Pascoli, probabilmente Baldinucci, ci dice che, dopo il primo soggiorno in Francia, Romanelli si fermò a Bologna ove: "Vedute le preziose memorie de' Carracci se ne invaghì tanto che non se ne sapeva staccare".[16] Senza altre fonti non sappiamo su quale base egli abbia potuto fondare questa ipotesi; tuttavia, ci sono alcune opere che rivelano un'influenza carraccesca piuttosto accentuata come, ad esempio, l'*Assunzione* del Museo Civico di Viterbo.

In ordine di pubblicazione è giusto citare anche un'altra serie di biografie che lo includono, le *Vite de' pittori scultori e architetti che hanno lavorato a Roma, morti dal 1641 fino al 1673,* scritte da Giovanni Battista Passeri e uscite postume nel 1772. Sono soltanto trentasei le sue biografie d'artisti, cioè quelli ritenuti più rappresentativi del suo tempo, sono esposte in una forma vivace che rende piacevole la lettura senza preoccupazioni di ordine teorico. Nella vita del Pittore viterbese, ad esempio, non mancano, qua e là, felici giudizi sulle sue qualità artistiche. Ecco, infatti, il riconoscimento della sua abilità di colorista: "Fece quest'opera tutta a buon fresco con quel suo solito brio e vaghezza di maneggiare il colore"[17] e più giù un'altra espressione attira la nostra attenzione: "Dipingeva sempre alla prima e con pochissimi ritocchi alla fine dell'opera".[18] È questo il riconoscimento della mano felice del Romanelli, ma anche è la dichiarazione di una sua evidentissima superficialità che coincide con una mancanza di una profonda originalità. D'altra parte, il suo atteggiamento sereno e gioviale fu sempre assistito da una buona dose di fortuna poiché venne onorato ed accolto volentieri ovunque: ciò si rispecchia nelle sue opere, anzi è un tono costante nella sua migliore produzione. Eppure, il Passeri, come abbiamo visto per il Pascoli, capì l'importanza di quel: "Favore che non venne mai meno" del cardinal Barberini, che tolse al Romanelli ogni preoccupazione di ordine economico, e che lo portò alla celebrità. Basta aggiungere, per concludere sul Passeri, la sua acutissima osservazione sul valore dell'arte del Romanelli: "Intanto per la lontananza de' Barberini le cose del Romanelli non passavano con gran prosperità, perché il suo non fu mai un grido universale nel valore della sua professione".[19]

Con questa stoccata finale, il Passeri sembra aver messo un punto sull'intera opera del Romanelli e ci porta a pensare ad un pittore più rappresentativo che grande, magari con una sua personalità non è così forte da imporsi all'attenzione di tutti. Il Passeri, inoltre, pur rivelandosi più rispettoso della cronologia sia di Baldinucci, sia di Pascoli, trascura, comunque, alcuni importanti dati della vita del Romanelli ovvero proprio i suoi viaggi in Francia. Quindi, se nel complesso la biografia del Passeri risulta essere migliore per via di una conoscenza diretta della pittura resta lacunosa, anche se resta l'unica ad aver adottato un'ottica specialistica in merito ad alcuni caratteri dell'artista. Nei più scarsi giudizi di questi

scrittori c'è l'influsso di quella che era la concezione estetica del '600 fondata, oltre che su Gian Battista Bellori, il teorico dell'*Idea*, sui trattati precedenti dell'Armenini e dello Zuccari. L'ammirazione per un pittore come il Romanelli in partica sarebbe stata, per molto tempo, tutta attinente al suo perseguire l'idea che si formava in mente; in quanto ha sempre considerato la figura umana quale protagonista dei suoi quadri, una figura umana sempre di alto rango sociale.

Romanelli risulta essere, quindi, attento osservatore del decoro nelle sue rappresentazioni, come dire che s'è attenuto strettamente all'appropriatezza del soggetto e questo aspetto si riverbera nei giudizi dei suoi commentatori che sembrano restituirlo in una concezione moralistica dell'arte: "Non si sa che facesse mai suo pennello figura oscena, sempre nemico di esporre al pubblico ogni sorta di nudità".[20] Così scrisse Flippo Baldinucci anche lui preso dalla preoccupazione morale che il nudo potesse nuocere alla religione, convinto che l'artista dovesse essere un divulgatore per mezzo del suo pennello.

C'è poi il trattato francese *Abrègè de le vie des plus fameux peintres* di Dezallier d'Argenville, edito nel 1745 che contiene un'ampia descrizione dei lavori eseguiti da Romanelli in Francia. Per il d'Argenville il viterbese non è che un buon seguace di Pietro da Cortona e le sue opere sono sublimi come quelle del suo maestro, ma non hanno *autant de feu* hanno cioè meno vita.[21] Effettivamente è così: sebbene la figura sia condotta da un'ottima dote disegnativa e il colore, specie nell'affresco sia lodevole, Romanelli contiene i movimenti dei suoi personaggi. La grazia delle teste, la collocazione delle figure, il loro drappeggio, per d'Argenville sono solo simili a quelli di Pietro da Cortona. Così, nelle *Storie della contessa Matilde* lo stesso ci vede tutte le grazie della composizione, del colorito e del disegno riunite.[22] In questi giudizi in cui indubbiamente lo scrittore francese sembra essere stato guidato da un gusto rococò che lo portò ad ammirare quelle decorazioni in cui è più evidente una certa finezza che sembra introdurre la pittura decorativa del Settecento.

Sarà l'abate Luigi Lanzi e la sua *Storia pittorica d'Italia* a confrontarsi con un criterio del tutto diverso. La storia pittorica non si cura tanto di studiare l'uomo quanto il pittore; anzi si può dire che invece di cercare il pittore che isolato e solitario medita una sua originalità, quanto il talento, il metodo, le invenzioni, lo stile, la varietà, il merito, il grado di molti pittori, che risuonano nella storia di tutta l'arte. Il piano dell'opera non è altro che quello suggerito da Jonathan Richardson con il suo *Traité de la peinture traduit de l'anglais* che uscì ad Amsterdam nel 1728, ma c'è anche una certa traccia presso: *Sopra l'origine, il progresso e la decadenza delle arti del disegno,* ossia la lettera in cui Raphael Mengs tracciò la linea di tutti i periodi dell'arte. Da Winckelman, Mengs trasse l'idea di descrivere separatamente le scuole. Il suo scopo è, dunque, di darci una visione panoramica dell'arte pittorica in Italia, ecco che, perciò, decade lo schema vasariano utilizzato dai precedenti ovvero quell'ampio sviluppo del racconto biografico e della descrizione delle opere. È abolito, così anche l'aneddoto insieme a tutto ciò che non funzione al fine. Il Lanzi, infatti, ha elaborato un sistema che è propenso ad incasellare e classificare piuttosto che a descrivere personalità ed opere. La sua schematica organizzazione sicuramente nuoce alla parte critica vera e propria anche se, per quel che ci riguarda, Romanelli è da lui classificato nell'epoca quinta della scuola romana ed è considerato uno dei più illustri allievi di Pietro da Cortona insieme con Ciro Ferri. Il Lanzi, in pratica, nell'accomunare i due pittori ha acutamente messo in rilievo quelli che sono, a suo avviso, i seguaci più rappresentativi del Berrettini: Romanelli del primo stile cortonesco, il Ferri dello stile cortonesco tardo, quello più sonoro ed appariscente, per intenderci. Rispetto alle fonti già analizzate ci dice però qualche cosa di nuovo, accenna, infatti, al mutamento di maniera del Romanelli scrivendo che: "[…]

assistito dal Bernini mutò maniera, e a poco a poco si formò un carattere più gentile nelle forme e, per così dire, più seducente, ma meno grande che quel di Pietro e men dotto. Usò proporzioni più svelte, tinte meno sporche, gusto di pieghe più minuto".[23] Inoltre, riprendendo il giudizio del Pascoli, la permanenza in Francia gli fece assimilare quello spirito di animazione della figura che il Lanzi reputa tipico della pittura di quel paese. Possiamo dire perciò, che sia emersa in questo modo l'importanza dei soggiorni parigini nei quali sembra vero l'esatto contrario di ciò che sostiene Lanzi dal momento che Romanelli interviene piuttosto in modo da alleggerire gli schemi compositivi dell'Accademia Francese mitigandone cioè la severità con una verve tutta personale.

Feliciano Bussi, concittadino di Romanelli, parla nello stesso periodo del Lanzi nella sua *Istoria della città di Viterbo e nell'inedito Uomini illustri della città di Viterbo*. In maniera completamente spoglia da ogni accenno critico fa del Bussi una fonte scarsamente attendibile anzi, istilla addirittura il dubbio che sia basata su una tradizione orale. Il Bussi trascura, infatti, sia la data di nascita del pittore sia il suo secondo viaggio in Francia, addirittura risulta sommario persino per l'ingresso di Romanelli nella scuola di Pietro da Cortona che pone nel 1644. Comunque, sebbene di poco conto, la storia della città natale del pittore ci riporta integralmente il contratto steso tra il Romanelli e l'agente del Mazzarino Elpidio Benedetti, documento che ci permette di stabilire con certezza la data del secondo viaggio a Parigi l'invito pervenuto a Romanelli nell'estate del 1654, con ciò ci anticipa la pista battuta in seguito dagli studiosi.

Così, oltre al d'Angerville, a Lanzi e Bussi, nel Settecento non rimangono da citare che numerosi dizionari i quali, alla voce "Romanelli", recano un cenno biografico, fanno menzione alle opere principali definendolo sbrigativamente "seguace di Pietro da Cortona".

L'analisi filologica risvegliatasi nel '700 continua nel secolo successivo a permeare solo alcuni studi di storia dell'arte, per cui si assiste sovente a una decomposizione sistematica della sua memoria. Nel tentativo di esaminarne i contenuti, eludendo ogni interpretazione di carattere sentimentale, si studia, di Romanelli, la tecnica d'esecuzione e i soggetti, cercando di definire lo stile seguito dall'artista, inteso come mezzo di distinzione e di accomunamento di maestri e scolari. Ciò a una vera storiografia o storia della critica d'arte non risulta certo sufficiente e alle constatazioni dei filologi bisogna aggiungere qualcosa sulla rappresentazione storica dell'arte, un giudizio critico insomma, in definitiva, un tragitto ermeneutico. Ciò, s'è detto, non avvenne nell'Ottocento e il Romanelli, come altri artisti ritenuti minori, spunta in inventari, cataloghi, dizionari, descrizioni e guide di città, ma senza un cenno critico o un pallido apprezzamento.

Lo stesso Charles Blanc nella sua *Histoire des peintres des toutes les écoles*, del 1870, che pur parla diffusamente di Romanelli, non si discosta eccessivamente dalla maniera dell'epoca. Infatti, nei confronti del pittore egli compie lo stesso esame analitico dei suoi contemporanei. Tenendo molto presente la biografia del Passeri, Blanc si riferisce al Baldinucci e al Pascoli e si ricollega al Lanzi nell'includere il Romanelli nella Scuola Romana del XVII secolo considerandolo una figura intermedia fra lo stile cortonesco e quello del Bernini. Il Blanc allude ad una personalità che presenta le medesime qualità ed i medesimi difetti dei suoi maestri, ma senza esagerazioni sia nelle une, sia negli altri. Privo di studio approfondito e di risoluta energia, Romanelli risulterebbe però meno affettato nei contrasti tra gruppi, figure, movimenti, la sua sarebbe, in pratica, una pittura meno chiassosa. Così, rispetto al Bernini, nel Romanelli, ci sarebbero meno capricci di pieghe anche se sussiste quel movimento che anima le sculture di Bernini. È innegabile che nelle figure dei quadri di Romanelli la vitalità del Cortona si disperde; è vero anche che mai i

loro movimenti sono troppo contrastanti e che i gruppi sono bilanciati e disposti tranquillamente; ma possiamo per questo chiamarla meno difettosa? Non è forse egualmente retorica e spesso assai accademica? In quale misura possiamo dissentire con il Blanc quando dice di Romanelli: "nelle sue composizioni ha trasportato le sculture mosse e pittoresche del Bernini".[24] Dire ciò sarebbe come affermare che il pittore viterbese si avvicina ad uno stile impetuoso ed igneo, ad uno stile rivolto più ai modi di Pier Paul Rubens, e ciò è chiaramente falso; ma al di là di queste azzardate affermazioni il Blanc ha compreso il valore decorativo della pittura romanelliana: "se si considerano gli affreschi come quadri distinti l'uno dall'altro vien voglia di desiderare senza dubbio un miglior disegno, un carattere meno molle, meno effeminato nelle forme, meno convenzionale nel drappeggio, uno stile più conciso. Ma se si considera l'insieme della decorazione, cioè il suo valore ornamentale, è ben difficile trovare una pittura più decorativa di quella di Romanelli".[25] Così ammira i toni chiari e biondi del suo colore, i passaggi tenui dall'ombra alla luce pur senza domandarsi chi possa essere stato il suo suggeritore. Giustamente questo scrittore comprende che la fama di Romanelli fu alimentata anche dalla corte francese e non solo dalla sua arte; egli fu amico di Anna d'Austria e del Mazzarino e partecipò al laboratorio della monarchia assoluta nel quale erano impegnati quei personaggi.

Nel secolo scorso, con la fervida ripresa degli studi sul barocco, si ridesta l'interesse per Giovan Francesco Romanelli. Fondamentale è lo studio di Herman Voss nella sua *Die malerei des Barock in Rom* del 1924 il quale riconosce a Romanelli una sua originalità e fissa il limite di seguace ed imitatore del Berrettini alla prima maniera del maestro, quella cioè più equilibrata e tradizionalista delle sue opere giovanili. Fu effettivamente così, anche considerato che il Romanelli interrompe i rapporti con Pietro da Cortona intorno al 1637, momento in cui questi era già entrato in un'ulteriore fase artistica quando cioè si può pienamente parlare di Cortonismo. Anzi, il Voss scorge un certo "raffreddamento" del movimento delle opere del giovane Pietro nella pittura di Romanelli, ciò significa che in lui intravede una ricerca di una composizione statico-geometrica ed una più chiara elaborazione dei fattori compositivi principali: in questo, secondo il Voss, consiste la sua originalità.

La visione dello studioso tedesco è condivisibile anche se confrontiamo genericamente le opere del maestro e dell'allievo. Romanelli ne *Il trionfo di Bacco*, ad esempio, se affolla le figure che pur stanno in un atteggiamento che indica il movimento lo fa bloccandone i movimenti come se danzassero da ferme, ma forse questa attenzione dello studioso troppo volta al particolare è tale da perdere di vista un insieme che perciò perde di unità. Voss continua osservando che la classicistica freddezza di Romanelli è consona alle tendenze contemporanee della scuola francese e in realtà appare credibile in più punti questo legame con la pittura transalpina dell'epoca.[26] Questa intuizione a mio avviso corretta ci permette di rilevare in Romanelli e negli stessi francesi venuti a Roma uno dei divulgatori di quella maniera che risaliva indietro a Domenichino, ai Carracci e di lì sino a Raffaello. Grandi azioni fermate in un dignitoso atteggiamento, figure dal nobile portamento stagliate in un tempo storico o mitologico. A Roma, non dimentichiamo, in quegli anni studiava Nicolas Poussin che era lì per formarsi proprio su questa maniera magnifica.

Il primo viaggio a Parigi il Romanelli lo fece nel 1646 e si trattenne due anni per affrescare la loggia del Palazzo Mazzarino: nel 1648 proprio a Parigi si fondava l'Accademia Francese che avrebbe codificato quei principi che anche il nostro pittore italiano aveva espresso col suo pennello. L'apprezzamento dei francesi per la pittura di Romanelli denuncia un certo favore per il suo modo di lavorare comunque meno rigido di Poussin.

Oskar Pollak cita Romanelli nel suo studio

in due volumi sull'arte all'epoca di Urbano VIII *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII* uscito dopo quattro anni di lavoro 1931 non si trovano commenti rilevanti su Romanelli.[27] Più severo sarà, invece, il giudizio formulato da Ellis K. Waterhouse in *Baroque painting in Rome*, edizione londinese del 1937, nel quale le pitture del Louvre vengono definite flaccide fantasie, composizioni convenzionali, come se il soffitto Barberini non costituisse alcuna prova valoriale.[28] I lavori del Romanelli vengono qua attribuiti alla piacevolezza del suo carattere invece che alla sua abilità di pittore. Se non fosse per il suo lavoro a Parigi, se non fosse per l'apporto stilistico che ebbero alcuni elementi decorativi adottati, l'artista sarebbe stato, secondo il suo commentatore inglese, dimenticato.

La versione che da Waterhouse di Romanelli è quella di un manierista capace di ripetere vuote formule e su un tal giudizio si innestano anche le riflessioni relative alla sua fluidità decorativa, quella apprezzata dal Voss per capirci, ma anche quelle che generano il dubbio se l'apparente arcaicità che tanto lo distanzia dal maestro Pietro da Cortona, non sia in realtà la sua peculiarità, un suo dato essenziale, distintivo, e secondo questa particolarità vada sia considerato che attentamente esaminato. Non a caso tra i migliori lavori di Romanelli Waterhouse annoverava gli affreschi della Sala della contessa Matilde in Vaticano: "nella scena dell'incontro tra la contessa e Urbano II della figura femminile si può apprezzare la leggiadra bellezza che capta l'attenzione dell'osservatore e lo porta nella placida serenità dell'intero quadro". Anche in un articolo, uscito nel 1935 sulla rivista "Illustrazione Vaticana" firmato da Jacob Hess, venivano analizzati questi affreschi con una completa ed accurata descrizione nella quale si accenna ad una esemplare disposizione di motivi classici e barocchi congiunti.[29]

Luigi Grassi, in seguito, indagò nel suo *Bernini pittore*, del 1945, sui rapporti tra il grande scultore ed il nostro artista mettendo in evidenza come l'arte del Romanelli ben poco abbia preso dal Bernini, cosa che fece ad esempio Guido Ubaldo Abbatini.[30] Oggi è evidente il rapporto tra i due e non ci sono dubbi su questo anche se il temperamento sereno e debolmente fantastico lo caratterizzava più attraverso estese zone cromatiche che sulle furenti decorazioni derivanti dal Cortona. Il suo essere propenso a visioni tranquillamente accademiche lo ha relegato nei calmi lidi del classicismo secentesco. Per esempio, nel catalogo che accompagnava la mostra di Pietro da Cortona tenutasi a Roma del 1956-57, Marabottini sintetizza quella che, dal Voss in poi, era diventata opinione comune, cioè un Romanelli sì discepolo del Berrettini, ma che, comunque, ha avuto il merito di riformare lo stile del maestro in senso classicista superando felicemente il dissidio cui andavano soggetti molti allievi cortoneschi indecisi tra una formula ricca di effetti illusionistici e spettacolari, sontuosi di chiassosa retorica, e un gergo più dimesso, meno dinamico e maggiormente classicheggiante. Anche gli storici dell'arte cominceranno così a vedere nel pittore viterbese influssi di Domenichino, ma anche di Poussin, evidenti ad esempio nel particolare valore della sua decorazione fatta di colori chiari e brillanti da considerarsi per il particolare pregio.

Italo Faldi ne *Pittori viterbesi di cinque secoli* nel 1970 sottolinea la conciliazione dei modi cortoneschi e di Domenichino aggiungendo l'influsso del Reni e di Albani e aggiunge "come a spogliare il Poussin delle durezze e astrusità"[31]. Nasce forse da qui un'attenzione particolare per il trasferimento nonché per una certa riforma in cui il vertice della pittura filosofica del francese viene addirittura edulcorata, ammorbidita.

Nel 1990 esce a Parigi uno studio di Bernard Kerber su due disegni di Romanelli in *Seicento. La peinture italienne du XVII^e Siècle et la France*.[32] Ora la storiografia artistica comincia a riprendere il contatto con questo aspetto del pittore, sebbene la maggior parte egli studi

successivi e i contributi espositivi come la mostra a Palazzo Venezia curata da Anna lo Bianco su *Pietro da Cortona* e quella di Maurizio Fagiolo dell'Arco fossero stati concepiti sulla subalternità a Pietro da Cortona maestro di Romanelli.[33]

Dobbiamo aspettare il 2006 quando esce una raccolta di studi dedicata al Cardinale Mazzarino mecenate dal titolo *Mazarin. Les letters et les arts* per avere dei contributi specifici sull'opera del nostro pittore in Francia.[34] Questo argomento è trattato in parallelo alla linea tracciata dalla sua maggior studiosa italiana Silvia Bruno anche se non mancano dei contributi curiosamente singolari che fanno di piccole intuizioni degli argomenti di studio. Giovan Francesco Romanelli quando si parla del potere delle immagini nel laboratorio dell'assolutismo francese, ossia quando si cominciano a studiare le sue opere partendo dal legame con i suoi committenti, con i suoi protettori e come sia i primi che i secondi usino le sue opere sia a scopo diplomatico che persuasivo.

Il Laboratorio per immagini

Fin qui abbiamo parlato del pittore e della sua vicenda critica, ma ora ci spostiamo sullo sfondo in cui costui è come un ingranaggio in un meccanismo avviato già da Richelieu. Romanelli contribuisce a suo modo a questo progetto inserendosi in una situazione dominata da un gusto italiano legato al manierismo degli imitatori di Raffaello e Michelangelo, artisti che non avevano probabilmente mai conosciuto le opere dell'uno e dell'altro direttamente.

La permanenza dei pittori francesi in Italia fece conoscere l'esistenza di altre forme d'arte che non fossero quel manierismo esangue e anemico. Sicuramente l'apporto rigenerativo dei Carracci, la meteora stravolgente del Merisi, il Domenichino, Piero da Cortona influirono su personalità come Simon Vouet che a Roma divenne persino Principe dell'Accademia di san Luca, carica che ricopri per tre anni sino al 1627 quando tornò a Parigi come "Premier peintre du Roi". Del resto, anche Nicolas Poussin trovò in Roma la sua patria ideale spostandosi dal classicismo raffaellesco alla fonte diretta del repertorio archeologico. Poussin sicuramente amava lo Zampieri e Guido Reni, sicuramente studiò i popolarissimi quadri di Tiziano degli Aldobrandini e seguì anche lo stile del primo Pietro da Cortona ma irrigidì tutto rendendo ciò che nasceva dal furore e dalla passione una pura erudizione, una pittura colta ma fredda. Tuttavia, l'arte ufficiale francese assunse una posizione in linea con questa rigidità di Poussin, ovvero un classicismo consono alle condizioni politiche e sociali del tempo che sotto Richelieu, abile nel rafforzamento della monarchia assolutistica francese, divenne strumento di persuasione ma anche di rottura con la funzione di aristocratico dileggio ed evasione.

Grazie a Richelieu la monarchia fu assai più potente per il progressivo annichilimento del potere aristocratico attraverso lo sviluppo della borghesia per via dell'inserimento della figura dell'intendente, ossia un rappresentante diretto del re nelle province. Il contatto diretto di questi funzionari con il monarca significava centralizzazione burocratica che rispondeva ai propositi di Richelieu quale guida di uno Stato che mirava al rafforzamento del potere che potesse rappresentare la Francia come se fosse già la più grande potenza d'Europa. La *raison d'État,* portò la Francia nella Guerra dei trent'anni contro la Spagna e l'Austria, ma Armand-Jean du Plessis duca di Richelieu già aveva operato all'interno della corte gestendo le tensioni tra Maria de' Medici e François Dorval-Langlois de Fancan, per fiaccare l'alta nobiltà francese.

Sul piano culturale l'accademia francese delle scienze fondata nel 1635 si affiancò alla creazione della biblioteca di Place Royale ossia l'attuale Biblioteca nazionale francese nonché le collezioni d'arte, sebbene agli albori, *Le gande manière* che si sviluppò in seguito sotto Mazzarino e, attraverso la Reggenza, al Re Sole si reggeva su tre principi: la distinzione stilistica, la predilezione per l'allegoria, la persuasione come fine. L'affermazione del razionalismo

Cartesiano e la lotta tra passione e virtù del teatro di Corneille si risolse in un eccesso di intellettualismo, di attaccamento al dovere ravvisabile nel rispetto maniacale dell'etichetta di scarsa umanità come se, in campo religioso, il rispetto del dovere diffuso dalle severe idee del Giansenismo si ponesse all'opposto della diluita morale gesuitica. lo stile diventa oggetto di indagine di un contesto sociale quando veicola le espressioni di certi valori religiosi, morali o politici riflettendo e proiettando una forma interna sul mondo tanto da divenire la "forma del pensiero" e del sentire. Ogni stile, quindi, è quindi tipico di un periodo e di una cultura e in una data cultura esiste un solo stile oppure una gamma circoscritta di sue varianti. I dipinti narrativi e la ritrattistica ufficiale devono molto all'idealizzazione dei soggetti da qui anche l'elaborazione delle varianti sono funzionali ad una teatralità di una solennità rassicurante ossia un repertorio di gesti modulati e alquanto contenuti rispetto all'enfasi propriamente barocca in cui il vero, il naturale fatto di dettagli plausibili viene preferito al fantasioso, al fasto artificiale e alla vaghezza.

I temi epici di cui l'ode è un genere si adeguarono a uno stile elevato tesero all'iperbole senza, però, debordare verso il ridicolo. Alla figura retorica dell'iperbole si deve associare la sineddoche specialmente per quanto riguarda la figura del sovrano e la metafora con la quale, infine, conosciamo il Re Sole, ma è l'allegoria ad essere usata sovente, un'allegoria facilmente decodificabile rispetto alle più oscuri intrecci dell'arte italiana. A questa cultura si adattava bene il genere storico che prendeva i soggetti dalla mitologia, dalla storia dalla poesia e dalla Bibbia. Il fine era la persuasione ossia edificare nel riguardante la coscienza civile e morale di suddito ancor prima della piacevolezza e dello stupore ciò richiedeva una rappresentazione dignitosa e conveniente, misurata nei gesti, sostenuta nei personaggi che appartenevano a un'eccellenza sociale per via di qualità copiate dagli antichi esempi di virtù.

La fondazione dell'Accademia di Pittura ha come modello questa tipologia di pittore. Questo pittore era, di fatto, Giovan Francesco Romanelli. A differenza di Simon Vouet e di Poussin, Romanelli entra nella committenza di Mazzarino tramite il legame di quest'ultimo con i Barberini.[35] Il Mazzarino che preferiva gli artisti italiani ai francesi ebbe una ragione ulteriore per la scelta del pittore viterbese per via della sua fama di veloce esecutore. In realtà il suo lavoro di decorazione della volta del palazzo del Ministro, che fu di ideazione ed esecuzione, durò solo due anni. Romanelli divise per compartimenti la superficie a cui destinò scene mitologiche come *Giove che fulmina i giganti* al centro, *Il ratto di Elena* a fronte dell'*Incendio di Troia* e *Il Parnaso* davanti al *Giuramento di Paride*. Questo nei grandi riquadri, mentre in quelli minori dipinse *Il carro di Venere, Venere destata da Amore, il Ratto di Ganimede, Mercurio, Marte Giunone e Minerva con allegorie e trofei,* sulle pareti dipinse *Romolo e Remo* e *Apollo e Dafne*. Sembrerebbe la prima volta che Romanelli s'accinge a temi profani e lo fa senza eccessi di originalità, usa, infatti la ripartizione usata in Vaticano per la *Sala della contessa Matilde,* senza eccedere in virtuosismi prospettici riporta l'incorniciatura a finti stucchi. Sembra un Romanelli assai lontano dalla volta Barberini anche se ha qui il pregio di sostituire la magniloquenza ad un fraseggio piano, scorrevole, letterario. Romanelli in questo lavoro sfrutta al massimo l'effetto cromatico che rende un effetto vago ed elegante, fatto di rossi sfumati che cedono a un rosa pronto a incontrare verdi tenui e gialli cangianti, gradazioni che fanno cambiare il violetto in azzurro e verdi marini ammantati da una luce chiarissima e bionda che rimanda a Poussin, ma che forse ha dietro anche il Bernini pittore. Il bagliore accecante della volta Barberini cede la sua irruenza estiva a una freschezza primaverile, se mi si concede la metafora stagionale. La narrazione così gradevole all'occhio introduce a un clima da favola per via di figure idealizzate ed equilibrate vicine ai modi del Domenichino, figure di quell'eleganza così raffinata da suggerire l'influsso del Reni.[36] Eppure, l'impostazione tutta francese tende a riportare tutto a una posa antiquaria poiché il primo "Romanelli francese" non è più dipendente dal Cortona, semmai stabilisce con lui un dialogo a distanza nella

leggerezza, ma con sobrietà.

Lo stile di Romanelli si riverbera su altri quali François Perrier all'Hôtel Lambert o al più versatile Sebastian Bourdon che presto scelse la rigidità di Poussin, uno stile rilevabile, in parte, anche in Eustace Le Sueur.[37] Nell'impianto retorico la trattazione affianca il tema mitologico a quello più esplicitamente storico più visibile nel secondo lavoro di Romanelli in Francia. In questa prima prova francese Romanelli mette in pratica una conversione al classicismo che trattiene delle eco cortonesche piegate palesemente alle esigenze della committenza.[38] La relazione tra Mazzarino e Giovan Francesco Romanelli è sicuramente mediata da Francesco Barberini che, oramai in fuga da Roma, porta con sé il suo pittore preferito.

Il 22 luglio del 1644 alla morte di Urbano VIII e dopo un contrastatissimo conclave il neo-papa Innocenzo X, al secolo Giovanni Battista Pamphili, salito al soglio il 4 ottobre, per i Barberini si trovarono nelle condizioni di risarcire il papato delle enormi cifre spese per contrastare il Ducato di Castro. I cardinali Taddeo e Antonio Barberini un anno dopo trovarono rifugio presso il cardinal Mazzarino a Parigi dove Taddeo Barberini morì due anni dopo e dove Francesco, riabilitato dal papa, arrivò nel febbraio del 1648. Mazzarino doveva ai Barberini la sua ascesa nella corte francese. Mazzarino come segretario di Girolamo Colonna seguì le trattative tra Francia e Spagna durante la guerra del Monferrato come segretario, con discrezione, ebbe modo di valutare la superiorità militare francese e sfruttò questa sua opinione nel trattato di pace.

Il 6 aprile 1631 fu Mazzarino il regista del trattato tra il Duca di Savoia, fantoccio dell'imperatore, e Carlo Gonzaga-Nevers di parte francese a vantaggio della Francia ciò accese l'interesse del cardinale Richelieu che portò Mazzarino innanzi a Luigi XIII a Parigi ricoprendolo di segni di stima. Dal 1639 Giulio Mazzarino fu, in Francia, al servizio del cardinale Richelieu che lo nominò suo segretario personale e lo raccomandò a Luigi XIII quale suo successore. La reggenza di Anna d'Austria, madre del futuro Re Sole, fu di fatto governata dal cardinale italiano che affinò le logiche dell'assolutismo scontrandosi con la nobiltà.

L'idea dello stato centralizzato di Mazzarino, oramai cardinale dal 1641, era anche l'idea di ricucire le divisioni con gli Asburgo e condurre la Francia fuori dalle ostilità. Fu proprio Palazzo Mazzarino il teatro delle segrete trattative tra le parti, un edificio prima noto come l'Hôtel de Chevry che il cardinale prese in affitto all'indomani della sua nomina da parte di Urbano VIII. L'edificio fu ingrandito nell'ala nord con la galleria a due piani dall'architetto Francois Mansard. I Barberini, ospiti in questo palazzo, suggerirono l'intervento di Romanelli e di Giovanni Francesco Grimaldi detto "il Bolognese", quest'ultimo attese alla decorazione del primo piano e degli archi, delle cornici delle finestre e delle nicchie del secondo piano.[39]

In questo clima è ancor più singolare l'apporto letterario di un altro italiano legato ai Barberini, l'abate Secondo Lancellotti. Nel 1623 Lancellotti aveva dedicato a Urbano VIII, da poco papa, un libro dal titolo curioso ma eloquente: *L'hoggidì ovvero il mondo non peggiore, né più calamitoso del passato*. Sperticato elogio alla figura del papa, il libro ha la caratteristica di esaltare i tempi moderni e di proporre così un modello per una sistematica assimilazione dei valori del presente. Ebbene, nel 1641 l'abate Lancellotti approdò a Parigi e in pochi mesi una riduzione francese del suo trattato venne pubblicata con la dedica al cardinal Richelieu. La pubblicazione coadiuvata dai versi di Guillerme Bautru e Tommaso Campanella è un esempio analogo a ciò che accadde con la pittura di Romanelli, cioè come la Roma Barberiniana continuasse a fornire modelli e spunti per la letteratura e l'arte all'assolutismo francese, come dire che Lancellotti, al pari di Romanelli, si può ritenere parte di quel laboratorio di cui prima si faceva cenno. Il fatto è che il Lancellotti venne preceduto da un adattamento francese dell'*Hoggidì* che, modificato da Sieur de Rampelle, ebbe un ruolo fondamentale nella propaganda assolutista. Questa propaganda s'appropriava di un carattere di particolare esaltazione del presente dal cui fondo emerge il principio machiavellico della ragion

Figura 1. Giovanni Francesco Romanelli, *Glorificazione della Francia*, olio su tela, cm 184x260, Lille, Palais des Beaux-Arts (1655-57 ca.).

di stato.

Per riprendere il tema della disputa tra antichi e moderni, si può tranquillamente dire che il laboratorio dell'assolutismo sembrava propendere, inevitabilmente, per i secondi. Il principe moderno Richelieu usava la grandezza e la libertà d'a-zione esternandola da una magnificenza sfolgorante che copre di riverberi accecanti una malinconia oscura. La solitudine del monarca non solo si elevava sul mondo, lo plasma pur restandone fuori e, per via di un riverbero, vi partecipa assumendo l'aspetto spettacolare di un gioco di specchi condotto da figure retoriche come l'allegoria, la sineddoche, la metonimia. Questa speciale strategia gioca su un altrettanto particolare rifiuto di ogni pregiudizio e sulla legittimità della scelta libera del sovrano. Il legame tra Urbano VIII e Richelieu non deve essere inteso però come una banale traduzione letterale dei termini dell'uno negli scopi dell'altro, quanto, piuttosto, di un adattamento. Sicché, lo stile cortonesco di Romanelli risuona nel classicismo da lui adottato in Francia, è una variante che per via di una strategia della comunicazione, fa diventare l'apoteosi del Pontefice una propaganda di regime che si trasformerà in seguito in legittimazione del potere. Le immagini seguono questo processo come se ciò che si avverte nel passaggio da Lancellotti a Rampelle e da questi giù sino a quel fiero apologeta dell'assolutismo che è Jean Desmarets de Saint -Sorlin, lo si riscontra nel passaggio da Giovan Francesco Romanelli a Charles Le Brun. Avvertiamo questo anche confrontando il primo lavoro in Francia di Romanelli e il secondo presso gli appartamenti di Anna d'Austria al Louvre. In questo lasso di tempo s'è consolidata l'idea di Stato resa visibile dall'architettura che supera quella antica, la pittura e la scultura si metterebbe al pari dei pittori mitici narrati da Plinio il Vecchio, il modello non è più un

antico lontano e prosaico, ma un più attuale stile di cui Bernini è l'esempio più alla portata di mano.

Romanelli guarda al regista del Barocco già prima del suo impegno francese, lasciata l'orbita di Pietro da Cortona in Vaticano quando saccheggia le pose dalle statue e dai rilievi o semplicemente s'appoggia sull'impostazione della gestualità. È questo che Silvia Bruno sottolinea in un articolo. Con i primi incarichi pubblici per la basilica Vaticana e per il palazzo apostolico (da citare almeno il *S. Pietro che libera l'energumena*, 1635-37, disperso, la *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1638-42, oltre al *Pasce oves meas* del 1637 nella Galleria delle Carte Geografiche, e alle decorazioni parietali eseguite tra il 1637 e il 1641 con episodi tratti dalla Vita di Matilde di Canossa nella galleria omonima), Romanelli cominciò a mutare sensibilmente il proprio linguaggio barocco, né la frequentazione (e *levis imitatio*) di Gian Lorenzo Bernini arrestò il suo percorso.[40] Nonostante questo viraggio verso il classicismo proprio il lavoro a Parigi risulta essere indicativo della sua versatilità.

Il cardinal Mazzarino anelava a una decorazione per mano di Pietro da Cortona in persona e non di un suo aiuto, purtroppo ciò si rivelò impossibile poiché il pittore toscano era stato chiamato dal Granduca di Toscana a Firenze. La scelta di ingaggiare Romanelli sarebbe stata quindi più che un ripiego un suggerimento alternativo dei Barberini suoi ospiti. Romanelli era famiglio e protetto di Francesco Barberini ed era noto come artista poco costoso. La nomina a Principe dell'Accademia di san Luca, carica che il Romanelli coprì sino per tutto il 1639, fece acquistare credito a Romanelli presso un committente non solo interessato alla strategia del dono ma anche piuttosto parsimonioso. Eppure, per comprendere a fondo la vicenda della scelta del Cardinale bisogna concentrarsi su una figura chiave: l'abate Elpidio Benedetti. Figlio del già consigliere per le arti dei Barberini Andrea, Elpidio fu per Giulio Mazzarino qualcosa di più che un semplice agente, era un vero *Factotum*. Seguendo lui si possono delineare le scelte del classicismo francese solamente spulciando la sua corrispondenza con il Mazzarino, che lo mise alle costole di Paul Féart de Chantelou che insieme a suo fratello Roland era in missione a Roma per il segretario di stato del Re e sovrintendente ai Palazzi di Francia François Sublet de Noyers. L'idea di quest'ultimo era quella di rimpatriare Poussin, di assumere Algardi e Duquesnoy per creare una scuola classicista. Sebbene Elpidio, vera e propria spia agli ordini di Mazzarino, avesse fatto da guida agli Chantelou alle più prestigiose collezioni romane non impedì ai due fratelli di appassionarsi allo stile dei Carracci nella Galleria Farnese. Benedetti fu, inoltre, il testimone del ritorno di Nicolas Poussin a Parigi in veste di "Primo pittore del Re", ma ancor più constatò come la corte di Francia avesse già indirizzato verso il classicismo la preferenza figurativa.

Elpidio Benedetti, che tratterà in seguito la partenza di Gian Lorenzo Bernini per Parigi, ebbe, quindi, un ruolo centrale nella trattativa tra Romanelli e il Cardinale Mazzarino, a cominciare dalla scelta di ripiego di cui questa è conseguenza. "[…] Essendomi questa mattina trovato nella Chiesa Nuova col Signor Giovan Francesco Romanelli pittore del Signor Cardinale Braberino, et havendomi qualche propposito della diposizione che sarebbe in lui di fare un viaggio in Francia n'è parso bene d'accennarlo a Vostra Signoria Illustrissima."[41]

Così in una lettera datata 8 dicembre 1641, l'agente di Mazzarino a Roma faceva il nome del pittore viterbese e, più avanti, nella stessa missiva alla proposta di un viaggio con il Cortona in Francia da parte di Benedetti, Romanelli dichiara la sua autonomia dal maestro. Questa posizione annunciata unitamente a un'auto promozione non sappiamo se sia stata concordata tra i due, fatto sta che l'impossibilità di spostamenti di Pietro da Cortona impegnato a Firenze nella "Camera d'udienza di Sua Altezza"[42] il Granduca di Toscana Ferdinado II de' Medici.

Sta di fatto, comunque, che la prima scelta di Mazzarino resta per tutto il tempo delle trattative, orientata su Pietro da Cortona anche se, alla fine, all'opzione Romanelli contribuirà una certa fama di questi tra i francesi di Roma.[43] Lo scambio epistolare tra Benedetti e il

suo "capo" in Francia ci fa conoscere la definizione di una scelta che è anche il profilarsi di un gusto. Questa scelta parrebbe in linea con quelle degli Chantelou e il gusto, che resta orientato sul barocco cortonesco, vira verso la scelta strumentale di un pittore già importante in Roma e vicino ai Barberini ma anche apprezzato dai francesi. Benedetti ci informa, un anno dopo, di come Romanelli sia oramai definitivamente nelle grazie del Cardinal Mazzarino per il quale il pittore fa due quadri, molto probabilmente su richiesta diretta del suo agente a Roma, di Galatea e Aurora.[44]

Queste trattative illuminano sulla misura adottata dal Mazzarino per valutare l'opera di Romanelli, ossia quella tendente a ridimensionare la sua importanza, e quindi le sue pretese, una volta in Francia. Romanelli, dal canto suo, intuisce la crucialità di quel lavoro per la sua carriera e si adatta a questo ridimensionamento, cosa che invece non avverrà all'indomani della sua seconda chiamata in Francia per il lavoro del Louvre.

La celebrazione di Mazzarino e della Francia.

Nei due interventi di Romanelli si hanno ovviamente due motivazioni diverse, la prima è quella di favorire al massimo il contatto con il Cardinale Mazzarino, dedicandogli non solo la sua disponibilità, ma anche la sua duttilità nel conformare il suo stile ai messaggi allegorici che servivano a celebrare il ruolo del ministro di Francia nella corte. Basterebbe, infatti, partire dalla grande superficie messa a disposizione del pittore nella "Galleria Alta" del Palazzo di Mazzarino. L'intento era chiaramente elaborare un felice incastro tra splendore figurativo e intreccio narrativo rispettando quel "cortonismo raffreddato" che è lo stile del Romanelli "francese". Allegoricamente si intrecciano due linee: quella della genealogia mitica della corona francese e quello della vicenda personale del committente.

L'idea di un'origine troiana dei Franchi, infatti, ammantava di epica l'identità della Francia e la regalità dei Franchi, gli storici fantasiosi come Jean Lemaire de Belges che rinverdì una già nota leggenda che narrava come i Galli fossero gli antenati dei Troiani, per cui, quando i Franchi discendenti dei Troiani, si stabiliranno in Francia, troveranno solo la loro patria di origine. Ecco, quindi, la spiegazione della scelta del *Ratto di Elena.*

L'altra linea è espressa con chiarezza dall'affresco centrale di *Giove che fulmina i giganti.* Romanelli che è affiancato da Paolo Gismondi, il Bolognese e il doratore Ottavio Ottaviani in un tempo che non è azzardato definire da record elabora ed esegue tutto il lavoro, in ciò il dettaglio del riquadro centrale è la prova che il pittore ha ben chiaro l'intreccio di cui si faceva prima cenno. Lo stile della scena risuona di cortonismo, l'impostazione è simile a un episodio dipinto sulla Volta Barberini, *Minerva che sconfigge i giganti*, così come per il *Ratto di Elena* la matrice era il celeberrimo *Ratto delle Sabine* di Pietro da Cortona, ma lo scorcio franante si basa sull'impressionante precedente di Giulio Romano a Mantova. L'allegoria rimanda direttamente alla sconfitta del complotto del Duca di Beufort noto come "Cabale des Importants", cospirazione di nobili che aveva programmato persino l'uccisione del Mazzarino. La fonte è Ovidio delle *Metamorfosi* (I,154): "Tum pater omnipotens misso perfregit Olympum/fulmine et excussit subjecto Pelion Ossae". Romanelli rientra a Roma consapevole della sua impresa, dipinge una *Assunzione della Vergine* per la confraternita di San Rocco a Viterbo, la *Madonna del Rosario* per la chiesa romana dei Santi Domenico e Sisto e, sempre a Roma, i lavori ad affresco *Airone sul Delfino* di Palazzo Costaguti e per Palazzo Lante dove ripropone temi allegorici e mitologici eseguiti a Parigi: Giovanni Francesco Romanelli affresca sul voltone della Sala Grande *la favola di Marte e Venere, Romolo e Remo, la Verità scoperta dal Tempo*, *il ratto delle Sabine.* Intanto, a Parigi, il cardinale Mazzarino dovette affrontare una ulteriore sfida: La Fronda.

Già alla partenza di Romanelli da Parigi si

Figura 2. Giovanni Francesco Romanelli, *Venere versa il dittomo sulle ferite di Enea*, olio su tela, cm 160x217, Parigi, Louvre (1625-50). *Foto cortesia Musée du Louvre*

era acuito il contrasto tra la corona e la nobiltà, essenzialmente per motivi fiscali, questo contrasto, per cui la reggente Anna d'Austria decise la risoluzione del *Lit de Justice* divenne man mano un vero e proprio conflitto che portò al blocco di Parigi ossia al suo assedio da parte delle truppe di Mazzarino, cioè l'armata del principe di Condé composta da 10.000 uomini, mercenari tedeschi. La vittoria di Luigi II di Borbone Principe di Condé già trionfante sugli spagnoli a Roncoi sembrò affermare definitivamente il valore assoluto della monarchia, ma invece si rivelò il trampolino per l'ascesa personale del Principe.

Il "Grand Condè", così lo chiamarono dopo le vittorie contro la Spagna, divenne la minaccia principale per la corona aprendo a un gioco di mosse e contro mosse che Mazzarino condusse con astuzia e lucidità. Fu questa vicenda che definì la fisionomia dell'assolutismo francese, una fisionomia in cui la celebrazione della casa reale era d'obbligo. Romanelli venne perciò richiamato da Mazzarino, questa volta per lavorare al Louvre nelle stanze della regina Anna d'Austria. Alla trattativa prese parte naturalmente il Benedetti. Con una lettera del 24 aprile 1654 Mazzarino comunicava al suo agente di contattare Romanelli per conto della Regina che desiderava la sua mano per dipingere i suoi appartamenti al Louvre.[45] Anna d'Austria era, infatti, tornata al Louvre abbandonato alla morte di Luigi XIII per abitare nella residenza dell'odia-to Richelieu. Il Louvre era tornato così ad essere la sede di una vivace attività di corte e il supporto di Mazzarino non era solo una delega al governo, ma un vero e proprio attestato di stima ed amicizia.

Oltre alla corrispondenza ufficiale tra i due, le lettere cifrate scambiate con Mazzari-

Figura 3. Giovanni Francesco Romanelli, *Gli ebrei raccolgono la manna nel deserto*, olio su tela, cm 199x213, Parigi, Louvre (1657 ca.). *Foto cortesia Musée du Louvre*

no, bandito nel 1651 e costretto a rifugiarsi per un paio d'anni in Germania a Brühl, segnalano una relazione appassionata fatta di codici e simboli che esaminati da Claude Dulong sembrano nascondere una autentica storia d'amore.[46]

Fatto sta che il legame forte tra la regina e il cardinale si basava sulla costruzione della figura del sovrano assoluto quello che effettivamente sarà il figlio di lei Luigi XIV. La decorazione degli appartamenti della regina rappresentava, quindi, non solo un nuovo corso di stabilizzazione del potere regio, ma anche la celebrazione di un legame tra Anna d'Austria e il protagonista assoluto della reggenza, legame che nella scelta dello stesso esecutore della Galleria Alta risultava ancor più saldo.

La sorpresa fu però il comportamento dell'artista. Il Benedetti raggiunto Romanelli a Viterbo si scontra con le mille difficoltà da lui elencate a cominciare da quelle famigliari. Giovan Francesco Romanelli dalla moglie Beatrice Tignosini, sposata il 10 aprile 1640, aveva avuto ben quattro figlie femmine e sei maschi, in più in aggiunta a questa situazione, riporta Benedetti, una dichiarata titubanza a lasciare la patria per via dei legami con la committenza dei Farnese e dei Lante per i quali aveva già

Figure 4 e 5. Giovanni Francesco Romanelli, (in alto) *Sala delle Stagioni, Apollo e le Muse*; (in basso), *Salone della Pace, La Pace brucia le armi*, affreschi, Parigi, Louvre (1625-50). *Foto cortesia Musée du Louvre*

lavorato in Roma, insomma, i toni sono quelli tipici di un gioco al rialzo. La nuova Posizione di Romanelli è giustificata anche dall'importanza del pittore in patria e da una certa diffidenza nei confronti della situazione politica in Francia uscita da poco da una vera e propria guerra civile che si riverberava nei conseguenti intrichi di corte.[47] Romanelli conosceva, inoltre, i propri colleghi francesi come Charles Le Brun, François Perrier ed Eustche Le Sueur al fianco dei quali aveva lavorato durante il suo intervento all'Hôtel Lambert: il *Cabinet de l'Amour*, decorato tra il 1646 e il 1647 che comprendeva un rivestimento ligneo in cui erano incastonati dipinti su tela aveva nel registro superiore la *Storia di Enea* che ospitava *Venere che versa il dittamo sulla ferita di Enea* dipinto da Romanelli e oggi conservato nei magazzini del Louvre [fig. 2], un dipinto che faceva da pendant al *Combattimento di Enea contro le arpie* di François Perrier.

Insomma, il secondo viaggio in Francia avrebbe significato un inevitabile confronto con una situazione mutata, fatto sta che l'accordo raggiunto tra settembre e ottobre, permise la partenza del pittore viterbese alla volta di Parigi. Il classicismo propugnato da Poussin, e destinato in un certo qual modo a profondere la sua linea di dignitosa rigidità, con Romanelli si era arricchito di lontane eco cortonesche anche se in ciò si può scorgere una interpretazione tutta italiana e nello specifico romana.

Romanelli alla metà degli anni Quaranta del XVII Secolo risente della disputa che molti anni prima portò allo scontro tra Domenichino e Lanfranco a Sant'Andrea della Valle, non foss'altro per la propensione verso il primo che era stato il maestro dei suoi esordi. In altre parole, in Romanelli lo stile matura in una direzione che potremmo ritenere "antiquaria" cui però aggiunge evidenti contasti cromatici, per esempio, l'uso frequente di accesi rossi e blu. Il successo del lavoro del Louvre sta proprio nella conferma di un linguaggio che unisce i temi mitologici e storici a una chiara spettacolarità. La severità con cui Romanelli affronta i temi storici al Louvre denota un altro passo, meno corsivo e più cadenzato forse più consapevole della funzione delle immagini con ossequio agli stilemi francesi, statici e sostenuti, con meno elementi superflui. Così, se prendiamo,

Figura 6. Giovanni Francesco Romanelli, *Mosè e le figlie di Ietro*, olio su tela, cm 95x195, Parigi, Louvre (1625-50). *Foto cortesia Musée du Louvre*

ad esempio: *La caduta della Manna,* [fig. 3] ossia uno dei sette quadri che decoravano gli appartamenti della regina, notiamo un evidente richiamo proprio al Domenichino in una composizione tipicamente transalpina. L'opulenza delle figure femminili di quest'opera sono inedite nella precedente pittura di Romanelli e sembrano pesantemente contrastanti con la grazia e la leggiadria con cui prima dipingeva soggetti analoghi. Ne *La regia Habitazione dell'Augustissima Anna D'Austria,* Ascanio Amalteo elenca nel 1657 l'intera opera di Giovan Francesco Romanelli che, insieme allo scultore Michel Anguier, allo stuccatore Pietro Sassi e all'ormai sperimentato doratore Ottaviani, si impegna sui soffitti dell'anticamera, degli uffici e nell'appartamento privato della sovrana. Ogni soggetto era stato evidentemente pensato per un luogo preciso e ogni soggetto era contestualizzato alla funzione di celebrazione regale. Nell'anticamera si poteva entrare concettualmente nell'olimpo della monarchia francese attraverso le allegorie di re Luigi XIV ossia *Apollo,* della regina Madre *Diana* nel dominio del tempo terreno: *Le stagioni* che davano il nome all'intera sala [fig. 4]. L'anticamera o Salone della Pace ricordava [fig. 5] l'operato della corona nel risolvere i conflitti con la nobiltà, mentre negli uffici: *La storia celebra i fasti di Roma, Cincinnato, Muzio Scevola, La Continenza di Scipione, Il Ratto delle Sabine* definiscono gli *exempla* di corretto comportamento per un buon governo. Infine, nel nucleo più intimo degli appartamenti reali sono dominati dalle *Virtù* emblema di Anna d'Austria narrate per via di allegorie bibliche che rimandano alla forza femminile innanzi alla concupiscenza e al complotto, al centro della volta coronano lo spazio: *La religione e le tre virtù teologali.*

La regina è rappresentata dal ciclo pittorico in un intreccio di corrispondenze funzionali. Il primo è quello che stacca la monarchia dal mondo proiettandola nel mito in cui, al tempo stesso, si ribadiscono i ruoli. Luigi XIV era stato consacrato a Reims a tredici anni re di Francia e sotto l'attenta regia di Mazzarino questa nuova condizione doveva dare il senso di una nuova era. In un noto bozzetto anonimo conservato presso la Bibliothèque Nationale, vediamo il giovane re con il costume di Apollo accennare un passo di danza probabilmente interprete di una coreografia del poeta Isaac Benserade.

Il nuovo sole, nella rappresentazione di

Figura 7. Giovanni Francesco Romanelli, *Il miracolo delle quaglie*, olio su tela, cm 102x195, Parigi, Louvre (1625-50.). *Foto cortesia Musée du Louvre*

Romanelli, aveva la sua corrispondenza femminile nella figura di Diana, la luna che brillava del suo riflesso celebrando, in poche parole, la Regina che aveva ceduto, nel settembre del 1651, il posto centrale del potere al figlio, concludendo, così, il periodo della reggenza. Il transito nella *Sala delle stagioni* poteva accompagnare il visitatore dal tempo del mito a quello della storia, tema della stanza del governo dei tempi presenti. La celebrazione della nuova Roma, Parigi, era coadiuvata da quattro episodi, ciascuno dei quali rimandava a un esempio di dedizione, di sacrificio, la magnanimità, la promessa di alleanza per via dell'unione tra popoli. Qui c'è tutta la strategia di Mazzarino fatta di gesti di perdono, di rintegrazione delle figure ostili sotto il controllo della corte e, non da ultimo, accompagnata dall'idea di risolvere i conflitti per via di oculati matrimoni. Finisce il ciclo con l'omaggio a una regina che è riuscita a superare scandali e complotti grazie alle sue virtù, tra cui la devozione religiosa che era, infatti, di conforto per Anna d'Austria che s'era sempre più avvicinata alla Compagnia del Santo Sacramento abbracciando la sua opera moralizzatrice.

Romanelli, intuisce il nuovo corso e ne approfitta non solo economicamente, ma anche accumulando onorificenze e committenze. Si vede chiaramente nella decorazione di un quinto ambiente, il *Petit cabinet sur l'eau*, per il quale egli eseguì una tela ovale e sette dipinti con le *Storie di Mosè* divisi oggi tra varie sedi museali, infine, due soprapporte che il pittore eseguì a Roma, con *Mosè e le figlie di Jethro* e *Il miracolo delle quaglie* [figg. 6 e 7], dipinti oggi ambedue conservati al Louvre. È forse, però, proprio questa la tela ovale con la *Glorification de la France* oggi al Palais des Beaux Arts di Lille [fig. 1] a definire il discorso sul rapporto tra Romanelli e la retorica del potere assoluto francese.

Dipinto nel 1656 questo olio su tela di un metro e ottantaquattro per due metri e mezzo è incorniciato da un pannello, in origine destinato alla *Boiserie* dello stanzino sull'acqua della Regina. Rappresenta Minerva in trono circondata dalla Vittoria che le porge la palma insieme alla Giustizia, La Prudenza, La Temperanza, la Forza e un dio fluviale che impersona la Senna. Non è difficile sovrapporre alla figura di Minerva quella di Anna d'Austria così come è semplice attuare con un passaggio metonimico la ragione di stato alla Francia intera. Questa composizione allegorica nasconde però un doppio significato che scivola lateralmente di

senso. Se, infatti, confrontiamo il disegno di Romanelli che prepara il quadro con il dipinto finale, ci accorgiamo di quanto quest'ultimo sia stato mitigato nei gesti e nelle espressioni a cominciare dalla figura assisa alla destra della dea (alla sinistra in basso per chi guarda appena sotto il trono). È *La giustizia,* nel disegno grida alla dea assisa in trono come per richiamare la sua attenzione, nel dipinto è muta, in un recesso d'ombra composta sembra guardare altrove malinconica partecipa alla celebrazione sopra di lei. Una figura meditabonda, defilata s'appoggia a un fascio littorio e porge una guancia alla luce delicata che la sfiora appena la guancia e che, scivolando dall'ovale del viso illumina il collo. In questa variante c'è tutto il controllo del cortonismo come mossa consapevole di un pittore che interpreta la nuova realtà di Anna d'Austria e attraverso di lei dello stesso Mazzarino. Questo è il volto della reggenza, ora in ombra rispetto il fulgore del nuovo corso, pensa alla giustizia nei confronti dei cospiratori che proprio nell'ombra avevano tramato, pensosa testimone dei tempi tra i regni della grazia e della prosperità simboleggiato da quella primavera che sul fondo danza mentre il trionfo abbacinante dello stato moderno s'erge dominatore al centro impostato sulla razionalità cartesiana del potere assiso a Parigi sulle rive del fiume.

Note

[1] Affibbiatogli dal Passeri erroneamente, il soprannome di "Raffaellino" al Romanelli era, in realtà, l'appellativo destinato al Bottalla (Giovanni Maria Bottalla, 1613 – 1644). Giovanni Battista Passeri, *Vite de'pittori, scultori et architetti che hanno lavorato a Roma, morti dal 1641 fino al 1673",* Lipsia-Vienna, 1934. Il modello di Raffaello resta vivo, tramandato da un classicismo che dai Carracci passa al Domenichino e da lui a Romanelli.

[2] La pittura francese aveva già delle corrispondenze con l'Italia con Simone Vouet, Valentine de Boulogne e, Soprattutto, con Poussin, ma Romanelli ebbe un ruolo strategico nella creazione di una retorica per immagini.

[3] Si deve sempre tenere in mente la duplice natura del sovrano umana e divina. Si veda su tutti, Ernest H. Kantorowicz, *I due corpi del re,* Torino 2012.

[4] Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca,* Firenze, 1962, pp. 138-139, 187-190.

[5] Silvia Bruno, *Suggestioni Berniniane nella prima maturità di Giovan Francesco Romanelli,* in "Paragone", 50 (1999), 24/25, pp. 34-36.

[6] La biografia di Romanelli, a partire da una corretta genealogia, si deve agli studi di Noris Angeli e Silvia Bruno; Noris Angeli, *Famiglie viterbesi. Storia e cronaca. Genealogie e stemmi*, Viterbo 2003, pp. 444-448.

[7] Salvatore Enrico Anselmi, *Addenda al percorso di Giovanni Francesco Romanelli,* in "Bollettino d'arte", VII (2009), 3, pp. 115-124.

[8] Raffaele Scalamandrè, *Mazzarino e l'arte italiana in Francia*, Napoli 2001, pp. 14-17. Giulio Raimondo Mazzarino al suo rientro a Roma dopo un peregrinare in veste di legato, si avvicina al cardinale Antonio Barberini, che lo nominò "auditore" nel febbraio 1633 consegnandolo definitivamente alla diplomazia, in particolare ai rapporti con la Francia. Ricordiamo che l'esordio diplomatico di Mazzarino fu dirompente ed impressionò il cardinal Richelieu. Nel 1630 a Casal Monferrato il Mazzarino irruppe a cavallo tra gli opposti schieramenti di Francia e Spagna gridando "La pace! La pace!" e spingendo di fatto a un accordo che si firmò un anno dopo a Cherasco. In verità, il ministro francese di Luigi XIII aveva già incontrato Mazzarino alla fine di gennaio del '31.

[9] Marc Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi dei Moderni,* Milano 2005.

[10] Simone Vouet, a Roma già nel 1613, venne attratto dal caravaggismo come lo era stato Valentin de Boulogne.

[11] Giovanni Baglione, *le Vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642 pubblicate nel 1642 stesso,* Roma 1642, p. 304.

[12] Ivi, p. 333.

[13] Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1728. Ristampato a Firenze nel 1974, Volume V, p. 428.

[14] Ivi, p. 546.

[15] Lione Pascoli, *Vite de pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1786, p. 93.

[16] Ivi, p. 99.

[17] Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori scultori e architetti che hanno lavorato a Roma, morti dal 1641 fino al 1673,* Roma 1777, p. 332.

[18] *Ibidem*.

[19] Ivi, p. 334.

[20] F. Baldinucci, *Cit.,*

[21] Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrègè de le vie des plus fameux peintres*, Parigi 1752, p. 73.

[22] Ivi, p. 76.

[23] Luigi Lanzi, *Storia pittorica d'Italia*, Bassano 1795-96, p. 181.

[24] Charles Blanc, *Histoire des peintres des toutes les écoles*, Parigi 1863, p. 6.

[25] *Ibidem*.

[26] Hermann Voss, *Die malerei des Barock in Rom*, Berlino 1924, p. 550.

[27] Oskar Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII,*

Vol. I, Vienna, 1928-31.
[28] Ellis K. Waterhouse, *Baroque painting in Rome*, London 1937.
[29] Jacob Hess, *Affreschi di Giovan Francesco Romanelli nel Palazzo Vaticano*, anno VI, marzo 1935, pp. 241 e ss.
[30] Luigi Grassi, *Bernini pittore*, Roma 1945.
[31] Italo Faldi, *Pittori Viterbesi di Cinque secoli*, Roma 1970, pp. 68-70.
[32] Bernhard Kerber, *À propos de deux dessins de Giovanni Francesco Romanelli*, in *Seicento. La peinture italienne du XVII siècle et la France*, Parigi 1990, pp. 39-51; Bernhard Kerber, *Ergänzungen zu Romanelli*, in "Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte", 6 (1983), pp. 33-137, 49-51, 128-130.
[33] Liliana Barroero, *Giovani Francesco Romanelli*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, cat. Mostra, a cura di Anna Lo Bianco, Milano 1997, pp. 181-186; Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Pietro da Cortona e i cortoneschi, Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri,* Milano 2001, p. 117.
[34] *Mazarin les Lettres et les Arts*, a cura di Conihout & Patrick Michel, Paris 2006.
[35] Madeleine Lauraint-Portemer, *Le Palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque de 1645-1650 d'après Romanelli, Pierre de Cortone et Grimaldi*, in "*Gazette des beaux-arts",* marzo 1973, p. 151-168.
[36] Questa ipotesi è stata supportata da studi recenti. Gonzalo Redín Michaus ha, per esempio, ravvisato questi influssi parlando della *Discesa dalla croce* che il Romanelli dipinse per la Chiesa di Sant'Ambrogio della Massima a Roma e che è stata ritrovata in Spagna al Palazzo Reale di Aranjuez. In ciò ricorda l'intuizione di Italo Faldi del 1970 che prendeva spunto dalla comparazione dello stile della volta Barberini con gli affreschi in Vaticano. Gonzalo Redín Michaus, *La discesa dalla croce di Giovan Francesco Romanelli per sant'Ambrogio alla Massima a Rom ritrovata a Palacio Real di Aranjuez,* in "Bollettino d'Arte", 21 (2014), p. 51, nota 36.
[37] Ivi, p. 52.
[38] Alla base di questa affermazione c'è anche il rifiuto di Romanelli a Elpidio Benedetti di raggiungere la Francia con il Cortona. Madeleine Laurain-Portemer, *Mazarin militant de l'art baroque au temps de richeleu (1634 – 1642)*, in "Bulletin de la societé de l'Hisoite de l'Art Français", 1975, pp. 65-100, nota 173.
[39] Bénédicte Gady, *Les Décors peints du palais Mazarin. Réattributions et redécouvertes*, in "Revue de la Bibilotéque Natinale de France", 44 (2013), pp. 62-69.
[40] Silvia Bruno, *Suggestioni Berniniane nella prima maturità di Giovan Francesco Romanelli,* in "Paragone", 50 (1999), pp. 34-56.
[41] Lettera dell'otto dicembre 1641 di Elpidio Benedetti al Cardinale Mazzarino. Yuri Primarosa, *Elpidio Benedetti (1609 – 1690) Committenze e relazioni artistiche di un agente del re di Francia nella Roma del Seicento*, in "Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo", Collana Alti Studi sull'Età e la cultura del Barocco III, Torino, 2018, p. 146.
[42] *Ibidem*.
[43] Ivi, p. 147.
[44] Ivi, p. 153. La *Galatea* cui si riferisce Benedetti potrebbe essere quella numerata 48113 nella fototeca della Fondazione Zeri ossia un olio su tela di 200x300cm di cui non si conosce l'ubicazione, oppure un altro dipinto di identico soggetto passato all'asta da Sotheby's a Londra il 6 dicembre 2007, lotto 259, sempre olio su tela, cm 79x114. Mentre, per quanto riguarda l'*Aurora*, sin potrebbe riferire a un dipinto che usa la matrice di acquarello gessato e matita comparso sul mercato antiquario col titolo *Allegoria dell'Aurora che trionfa sull'ozio accompagnata dalla scienza.*
[45] Y. Primarosa, *Elpidio Benedetti*, cit., p. 182.
[46] Benedetta Craveri, *Amanti e Regine, il potere delle donne*, Milano 2005, p. 150; Claude Dulong, *Anne d'Autriche: Mère de Louis XIV,* Paris 1980, p. 419.
[47] Marcella Fioravanti, *lettere di Artisti nella Biblioteca Comunale degli Ardenti: Giovan Francesco Romanelli e le vicende costruttive della nuova strada romana,* in "Biblioteca e Società", 24 (2005), pp. 22- 44. Il Romanelli da uomo del Potere nella sua Viterbo si trasformava in uomo di potere assumendo in tal senso un ruolo nel rapporto tra i Farnese e i Barberini. L costruzione della nuova via di collegamento tra Roma e Firenze vedeva incluso il tratto di Vetralla per il quale la mediazione del pittore dovette all'epoca risultare fondamentale. Sappiamo che questi contasti portarono, in seguito, alla prima Guerra di Castro.

Papireto I (2022) - pp. 55-76
ISSN 2974-668X

Senza freni e senza misura nel desiderio incomposto del nuovo
Traiettorie mediterranee e visioni critiche del Futurismo

Giuseppina
De Marco

"Voi mi somigliate, Saraceni d'Italia | dal naso possente e ricurvo sulla preda afferrata | con forti denti futuristi!" [fig. 1], scrisse Marinetti nel poema-romanzo in versi *L'Aeroplano del Papa*[1], mentre immaginava di sorvolare l'Italia con il suo aereo, con l'intento di giungere in Sicilia per "incontrare" l'Etna e vedere Palermo dall'alto [fig. 2]. L'Etna e il Vesuvio divennero simbolo della potenza esplosiva dell'atto creativo e purificatore[2]. Palermo e Napoli, capitali culturali del primo Novecento e punto di riferimento di artisti e intellettuali europei, furono apprezzate da Marinetti per la presenza di personalità attive nelle Università e nei circoli culturali. L'esplorazione critica delle connessioni tra Futurismo e Meridione da oltre un trentennio ha dimostrato come il messaggio dirompente della più vasta Avanguardia italiana abbia trovato accoglienza in circuiti e protagonisti anche in un Sud che poteva sembrare più ancorato alla tradizione culturale ottocentesca. E ciò avvenne fin dalle origini, allorché nel 1908 Marinetti inviò al poeta palermitano Federico De Maria[3] una lettera, in cui manifestava anticipatamente l'intenzione di dare vita a un nuovo movimento artistico. Nel circuito culturale palermitano si era inserito il poeta calabrese Vincenzo Gerace[4]. Dal 1901 guidava un gruppo di giovani intellettuali, attivi sulla rivista "La Fronda", fondata nel 1905 da De Maria, "il primo siciliano a farsi portavoce del verbo dell'avvenirismo prima e del futurismo dopo"[5], il quale avvertiva una pressante esigenza di svecchiare la tradizione locale: "Possibile che i poeti d'Italia e di tutta la latinità ora non siano buoni che a frugare rimestando tra le morte ceneri della tradizione? Siano allora buttate a mare queste tradizioni e queste glorie del passato, quando non servono che ad incepparci invece di esserci fari in un libero cammino"[6]. La stessa esigenza di rinnovamento culturale fu precocemente espressa dallo scrittore maiorchino Gabriel Alomar (1873-1941), che il 18 giugno 1904 tenne una conferenza all'associazione di cultura catalana "Ateneu Barcelonès" dal titolo *El Futurisme*, poi recensita nel 1908 da Marcel Robin sulla rivista parigina *Mercure de France*. Marinetti, che la conosceva[7], avrebbe voluto pubblicare il *Manifesto* tra la fine del 1908 e l'inizio del 1909, ma rimandò la stampa a causa del terremoto del 28 dicembre 1908, che distrusse Reggio Calabria e Messina [fig. 3][8]. Dopo la pubblicazione del *Manifesto del Futurismo* il 20 febbraio

Figura 1. Giulio D'Anna, *Ritratto di Marinetti, 1936*

CC BY ND

Figura 2. Giulio D'Anna, *Volo sulle Eolie*, 1929, firmato, tempera su cartoncino cm 52x68, collezione privata

1909 su *Le Figaro*, Alomar nel mese di marzo accusò Marinetti di plagio.

Napoli, Croce e Marinetti

Prima di dare alla stampa il Manifesto del Futurismo, Marinetti lo sottopose all'autorevole attenzione di Benedetto Croce, scrivendo: "Vi sarò riconoscentissimo se vorrete inviarmi il vostro giudizio sul nostro Manifesto del Futurismo e la vostra adesione totale o parziale". Croce non rispose[9]. Marinetti decise di pubblicarlo comunque sul numero 6 della rivista napoletana *La tavola rotonda* il 14 febbraio 1909, con circa una settimana di anticipo[10] rispetto all'edizione parigina su *Le Figaro*.

"Nous sommes sur le promontoire extreme des siècles! … A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible? Le Temps et l'Espace sont mort hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésent"[11]. Con queste parole comunicava all'Europa la nascita del Futurismo, prima Avanguardia del Novecento europeo e primo vasto fenomeno di estetica di massa. Nel *Manifesto del partito politico futurista* del 1918 si leggeva: "Il movimento futurista, avanguardia della sensibilità artistica italiana, è necessariamente sempre in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo. Rimane perciò una avanguardia spesso incompresa e spesso osteggiata dalla maggioranza che non può intendere le sue scoperte stupefacenti, la brutalità delle sue espressioni polemiche e gli slanci temerari delle sue intuizioni. Il partito politico futurista invece intuisce i bisogni presenti e interpreta esattamente la coscienza di tutta la razza nel suo igienico slancio rivoluzionario. Potranno aderire al partito

Figura 3. Giulio D'Anna, *Terremoto*, 1928.

politico futurista tutti gli italiani, uomini e donne d'ogni classe sociale e d'ogni età, anche se negate a qualsiasi concetto artistico e letterario"[12].

Nella ricorrenza del primo anniversario, il 20 aprile 1910 fu organizzata una serata futurista al Teatro Mercadante di Napoli[13]. Il giorno prima Boccioni andò a far visita al vecchio Vincenzo Gemito[14] per invitarlo, nell'intento di coinvolgere quella generazione di artisti accademici nel nuovo linguaggio futurista. Tra i protagonisti della serata vi era il poeta calabrese Giuseppe Carrieri[15], il cui nome comparve nel *Manifesto del futurismo*, ripubblicato da Marinetti in occasione di due serate futuriste alla Fenice di Venezia, e nel 1911 nel Manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna*.

Matilde Serao scrisse sul quotidiano *Il Giorno*, da lei diretto, che condivideva la decisione del questore di Napoli, poi revocata, di vietare la manifestazione. Marinetti raccontò la serata in *Guerra sola igiene del mondo*: "Una sera, mentre la battaglia era più violenta che mai, ed essendo organizzata una resistenza di Passatisti, per più di un'ora ci vennero lanciati addosso dei proiettili di ogni specie. Come di solito, noi rimanemmo impassibili, ritti e sorridenti. Eravamo alla ribalta del Teatro Mercadante di Napoli. Sul palcoscenico, dietro di noi, 160 carabinieri assistevano alla battaglia, immobili, poiché il Questore aveva ordinato loro di lasciarci massacrare a tutt'agio del pubblico conservatore e clericale. Ad un tratto, fra le parabole delle patate e delle frutta fradice, io riuscii a prendere a volo un arancio, lanciato contro di me. Lo sbucciai con la massima calma e cominciai a mangiarlo, a spicchi, lentamente. Allora avvenne un miracolo. Uno strano entu-

siasmo si propagò tra quei cari napoletani, e come a poco a poco i miei più feroci nemici si abbandonarono all'applauso, le sorti della serata volsero in nostro favore"[16]. Sembra che in platea ci fosse anche Benedetto Croce, il quale ospitò nel suo studio Marinetti, Boccioni, Russolo, Mazza, Altomare, Palazzeschi, Carrieri e Carrà. In quell'occasione, Croce confrontò Salvatore Di Giacomo agli artisti greci, mentre Carrà fece notare al filosofo che "si può scrivere dei libri di estetica e poi avere alle pareti della propria casa dei brutti quadri; alla qual cosa Croce, pur sorridendo, rispose che i dipinti erano una eredità di suo padre"[17].

La feroce polemica di Croce contro il Futurismo si sostanziò in questo caustico giudizio del 1918: "Che cosa è ciò che ormai si suol comprendere nell'unica parola «futurismo»? Non è già una forma di poesia e d'arte che si possa discutere, o che incontri difficoltà d'intelligenza per la sua novità e pel suo ardimento, o che sia mista di bello e di brutto; ma, addirittura e semplicemente, cosa che non è né poesia né arte […]. Per tal ragione, io non mi affanno a criticare le pagine futuristiche, sulle quali mi accade di gettar l'occhio: il mio studio è di poesia, e quella roba è un'«altra cosa»: magari, un documento importantissimo, sebbene penoso, delle condizioni spirituali dei nostri tempi"[18].

Croce pubblicò su *La Stampa* del 15 maggio 1924 uno scritto dal titolo "Il Futurismo e il Fascismo giudicati da Benedetto Croce", in cui ribadì la sua costante e fredda opposizione al Futurismo e dichiarò senza mezzi termini che "l'origine ideale del «fascismo» si trova nel «futurismo»: in quella risolutezza a scendere in piazza, a imporre il proprio sentire, a turare la bocca ai dissidenti, a non temere tumulti e parapiglia, in quella sete del nuovo, in quell'ardore a rompere ogni tradizione, in quella esaltazione della giovinezza, che fu propria del futurismo e che parlò poi ai cuori dei reduci delle trincee, sdegnati dalle schermaglie dei vecchi partiti e dalla mancanza di energia di cui davano prova verso le violenze e le insidie antinazionali e antistatali". Egli riportava nell'articolo le parole di Marinetti: "Il Fascismo, nato dall'interventismo e dal Futurismo, si nutrì di principi futuristi"[19].

Croce, come molti intellettuali formatisi nell'ambito accademico napoletano nei primi decenni del Novecento, affermava che fosse impossibile che "col futurismo, movimento collettivo e volitivo e gridatorio e piazzaiolo, si potesse generare poesia, che è cosa che nasce in rari spiriti solitari e contemplativi, nel silenzio e all'ombra". In una lettera inviata il 12 luglio 1928 a Marinetti, per ringraziarlo dell'aiuto offerto a dei giovani amici perseguitati, chiariva: "Ella sa che sono a mio modo coerente, e mi ha trovato sempre tra i non-futuristi: è vero che non sono neppure *passatista*, ma piuttosto *eternista*"[20]. Marinetti individuava in Croce e nella tradizione classica un nemico da combattere per cancellare lo spirito *passatista* che animava la cultura artistica italiana. Ma lo stesso Marinetti ambiva a entrare a pieno titolo nel circuito culturale ufficiale dell'Italia fascista. Nel 1927 presso l'Università di Roma furono organizzati i "Corsi di cultura fascista" e nessun esponente del Futurismo fu invitato a partecipare. Fu tramite la richiesta avanzata al Rettore da un gruppo di studenti futuristi, capeggiato dal reggino Enzo Benedetto[21], che Marinetti riuscì a tenere una conferenza in quei corsi, assistito da Ivo Pannaggi, che proiettò diapositive.

La visione critica del Futurismo in ambito internazionale e nazionale

Quando nel 1929 Mussolini nominò Marinetti "Accademico Reale d'Italia", non tardò la risposta ironica di Maurice Bedel sulla stampa francese, alla quale il padre del Futurismo replicò con una lettera, che suonava come una difesa della politica culturale del suo amico Mussolini: "Esiste oggi da noi una letteratura cento volte più energica ed ispirata di quella dell'anteguerra, e siamo definitivamente usciti dallo stato di servitù del passato, la quale ispirò, venti anni fa, il mio primo manifesto futurista del *Figaro*"[22]. E aggiunse che Benedetto Croce, antifascista illustre, anch'egli nominato dal Duce Accademico d'Italia, poteva pubbli-

care i suoi libri e parlare liberamente al Senato.

Aldo Fortuna nel 1914 nel suo scritto *Contro il cosiddetto Futurismo* distrusse la poetica rivoluzionaria dei Futuristi con le seguenti parole: "Quando un bambino ha pochi mezzi per esprimere i suoi pensieri, ed è costretto a servirsi di quei pochi che ha, il babbo, con molta pazienza, fa il possibile per supplire alla deficienza del bambino e s'ingegna, per quanto può, di scoprire qual significato abbia voluto dare ad una delle parole espresse. Lo stesso bisogna far noi coi futuristi"[23].

Nella prefazione al catalogo delle Mostre del 1912 a Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, Amsterdam, L'Aja e Budapest ad opera di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, si legge: "Oggi noi possiamo affermare senza alcuna boria, che questa Esposizione di pittura futurista è la più importante manifestazione dell'arte italiana, da Michelangelo a oggi. Noi siamo infatti, dopo secoli di letargo, i soli giovani italiani che veramente si preoccupano di rinnovare la pittura e la scultura del nostro grande paese, obbrobriosamente disonorato dalla più vile apatia intellettuale e dal commercialismo più spudorato". E circa il pubblico scrissero: "Come volete che noi accordiamo una assoluta libertà di comprensione ad un pubblico che continua a vedere come gli fu insegnato, con occhi falsati dall'abitudine?". Dopo il successo della mostra del 5 febbraio 1912 a Parigi, con 40.000 visitatori e 17.000 copie del catalogo vendute, Boccioni scrisse in una lettera a Vico Baer: "Il pubblico è imbecille in tutti i paesi e come non capisce in Italia non capisce qui a Londra, non capisce in Francia. Solo che in Francia essendovi più cultura moderna l'ambizione d'essere un innovatore è più compresa al di fuori del successo immediato. In Italia invece sono un talento che si guasta e basta! […] E veramente tutti, che qui all'estero conoscono l'Italia e lo stato infantile, ignobile e volgare del suo ideale estetico, non arrivano a comprendere con quale sforzo noi si sia potuti uscire dall'Italico pantano, per mettere d'un colpo l'arte italiana a fianco di quella francese".

Mentre in Italia i Futuristi erano guardati con sospetto dalla cultura ufficiale, in America il 25 febbraio 1912 venne pubblicato su *The Sun* un entusiastico articolo dal titolo *The Futurists, latest comers in the world of art*, a firma di André Tridon[24], organizzatore della *Società futurista americana*, e nel 1913 sul *San Francisco Call* e sul *New York Tribune* apparvero degli articoli sulla scultura di Boccioni. Nello stesso anno Boccioni e Severini a Parigi vennero invitati all'Armory Show di New York, dove per la prima volta furono presentate al pubblico americano oltre mille opere di artisti europei, ma Marinetti si oppose.

Nel 1913, a soli 23 anni, Roberto Longhi, amico di Boccioni, fu il primo in Italia a cogliere fino in fondo la vera portata rivoluzionaria della ricerca futurista e individuò "la soluzione più intellettuale e profonda" nell'opera di Boccioni, che egli definì un disegnatore: "la compenetrazione dei piani che nel cubismo non è spesso che un arbitrario prolungamento lineare, in lui è vera e propria compenetrazione materiata di piani colorati, vibranti, pulviscolari, atomici. Egli possiede un senso enormemente dinamico della materia", che mette in moto grazie anche al sapiente uso della luce[25]. Per Longhi "in questo istante sorge e si pone la scultura di Boccioni, in mezzo al deserto della scultura moderna"[26]. L'artista fu grato all'amico Longhi, che ringraziò in una lettera datata 25 aprile 1913: "È così difficile sentire una lode che vada realmente a toccare la nostra convinzione d'essere capiti […]. Grazie infinite anche perché il dinamismo è stata sempre la mia preoccupazione"[27]. La grande intuizione di Longhi fu leggere i contenuti e le forme del linguaggio futurista come "la trivella che perforava il giacimento petrolifero della nostra storia artistica, creando una 'corrispondenza' fra le epoche"[28]. Il critico dichiarò nella conclusione del suo scritto su *La scultura futurista di Boccioni*: "Per tutti coloro che non sanno, dirò ch'io avevo voluto da tempo parlare d'arte moderna italiana, ma m'ero dovuto buttare all'antica considerato che arte moderna in Italia non c'era. Ingolfatomi nel passato con spirito odierno, mi accorsi di questo fatto stupefacente, che la critica coincideva con la storia"[29]. Egli costruiva la lettura dell'opera d'arte come una "ricerca poligenetica":

Figura 4. Antonio Marasco, *Umberto Boccioni,* 1914, carboncino su carta, cm 42x33, Roma, collezione privata.

l'arte contemporanea è intrepretata da Longhi con lo stesso rigore con cui ci si approccia all'arte moderna e antica. Obiettivo perseguito nella sua lunga attività didattica e nell'azione critica anche da Enrico Crispolti, che si impegnava a "far nascere e crescere una consapevolezza metodologica propriamente relativa alla considerazione storico-critica dell'arte contemporanea in pari dignità rispetto a quella relativa alla considerazione dell'arte del passato"[30].

Nel 1915 Umberto Boccioni, Gino Severini, Luigi Russolo e il calabrese Antonio Marasco [fig. 4][31] parteciparono alla mostra per la celebrazione del Canale di Panama, la Panama-Pacific Exposition di S. Francisco [fig. 5][32]. La progettazione del padiglione italiano fu affidata al giovane architetto Marcello Piacentini, la cui candidatura fu sostenuta dal Regio Commissario e Ministro plenipotenziario del Governo Italiano Ernesto Nathan[33]. Piacentini con la sua opera ottenne il Grand Prix di architettura e sancì il suo ruolo di grande progettista in scala architettonica e urbanistica. "Io non ho inteso di fare per San Francisco il solito padiglione stile 'esposizione'. Volli che la visione italica della grande festa della concorrenza mondiale fosse qualcosa di più complesso e caratteristico. Non dunque un solo corpo di fabbrica, ma più corpi, armonicamente riuniti, e tali da offrire l'aspetto di un angolo, di un cantuccio d'Italia. Non l'ostentazione di un grande fronte per illudere la gente comune, ma l'intimità di un'atmosfera raccolta, come potrebbe essere una piazza, ai lati della quale fossero erette le varie costruzioni, ispirate agli stili più belli che l'Italia abbia espresso. Per modo che i visitatori non debbano, girando l'Esposizione, 'passare davanti' all'Italia, come si passerebbe davanti ad una vetrina: ma abbiano ad 'entrare' nell'Italia, penetrarla, ed una volta dentro, come isolati dal guazzabuglio di stili e di maniere inevitabili di ogni grande Esposizione, possano religiosamente assaporare tutto il fascino di meravigliosa bellezza di che l'arte italica ha illuminato il mondo". All'Esposizione Boccioni presentò *Dinamismo di un foot-baller* (dal 1967 al Museum of Modern Art di New York, Collezione Sidney e Harriet Janis), e *Dinamismo di un ciclista* (Peggy Guggenheim Collection, Venezia, Collezione Mattioli) entrambi del 1913, e la scultura *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*. Al rientro in Italia, un pungente Boccioni polemizzava con la stampa italiana che, impegnata a decantare il favoloso successo dell'arte "ufficiale-commerciale-accademico-italiana", aveva del tutto trascurato la partecipazione dei Futuristi: "I giornalisti ignorano che il Governo degli

Figura 5. Allestimento della Sala dei Futuristi alla Panama-Pacific Exposition di S. Francisco nel 1915.

Stati Uniti d'America ha autorizzato la costruzione di un padiglione extra-ufficiale annesso all'Esposizione di San Francisco, e nel quale dovevano essere raccolte tutte le manifestazioni di arte d'avanguardia europea. Per riuscire degnamente nell'intento ha mandato in Europa un Commissario, che ha visitato i maggiori centri artistici europei e cioè Parigi, Berlino, Londra, Vienna, Mosca, Monaco, e, se non dispiace agli avversari, Milano. Milano è la seconda città visitata per invitare i futuristi, dopo Parigi, dove erano stati invitati i cubisti e altri. Una nave espressamente noleggiata ha imbarcato a Londra tutte le opere. Dunque l'Italia in questa manifestazione d'arte d'avanguardia, è stata rappresentata dai futuristi"[34].

L'estetica futurista dell'antigrazioso, che esaltava l'assenza di grazia e di canoni classici, imitati per secoli dagli artisti accademici, non trovava riscontro nell'opinione pubblica italiana. A Margherita Sarfatti[35] Boccioni dedicò il dipinto *Antigrazioso* nel 1912, completato nel febbraio del 1913[36], che voleva costituire "l'emblema di una nuova identità femminile futurista, energica e intelligente, invece che sdolcinata e aggraziata" [fig. 6]. Nell'aprile del 1913 Boccioni realizzò la scultura in gesso patinato con analogo titolo, dedicata alla madre, ora alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, già di Benedetta Marinetti e comprata grazie all'intervento di Lionello Venturi nel 1952. L'opera fu esposta in Italia per la prima volta nel dicembre 1913 nella mostra presso la Galleria romana del calabrese Giuseppe Sprovieri. Laura Mattioli Rossi scrisse: "L'aggettivo 'antigrazioso', declinato al maschile malgrado il soggetto femminile, non è riferito alla donna, ma al genere di ritratto: l'artista vuole sottolineare che si tratta di un ritratto di tipo antigrazioso, non di una donna poco graziosa, fatto evidente in particolare nel caso di un personaggio di grande fascino come

Figura 6. Umberto Boccioni, *Antigrazioso*, 1912, olio su tela, cm 80 x 80, Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte, deposito a lungo termine, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli Torino. L'opera apparteneva a Margherita Sarfatti. *Foto cortesia Museo Rivoli*

Margherita. Tuttavia l'aver attribuito per la prima volta proprio a lei, l'aggettivo 'antigrazioso' qualifica ulteriormente il personaggio come emblema di una nuova identità femminile futurista, energica e intelligente invece che sdolcinata e aggraziata. Margherita colse certamente tutti i significati impliciti del dipinto, anche se tenne nascosta il più possibile l'identità del personaggio ritratto. In una lettera del 1950 a Gianni Mattioli, che le chiedeva con insistenza di acquistare il dipinto, scrive: «Per me ogni tela, e soprattutto l'Antigrazioso, è legata ad una quantità di ricordi preziosi… anche alla balda figura di Boccioni, con tutto il suo complesso di gravi difetti, snob, arrivista, vanitoso, ecc. ecc., ma ciò malgrado o forse anche per il suo egotismo ed egoismo… malgrado ciò, dico, charmeur»"[37].

Nel corso degli anni Dieci Margherita Sarfatti aveva avuto stretti contatti con i Futuristi, pur manifestando una diffidenza per gli esiti più estremi delle Avanguardie: in un articolo

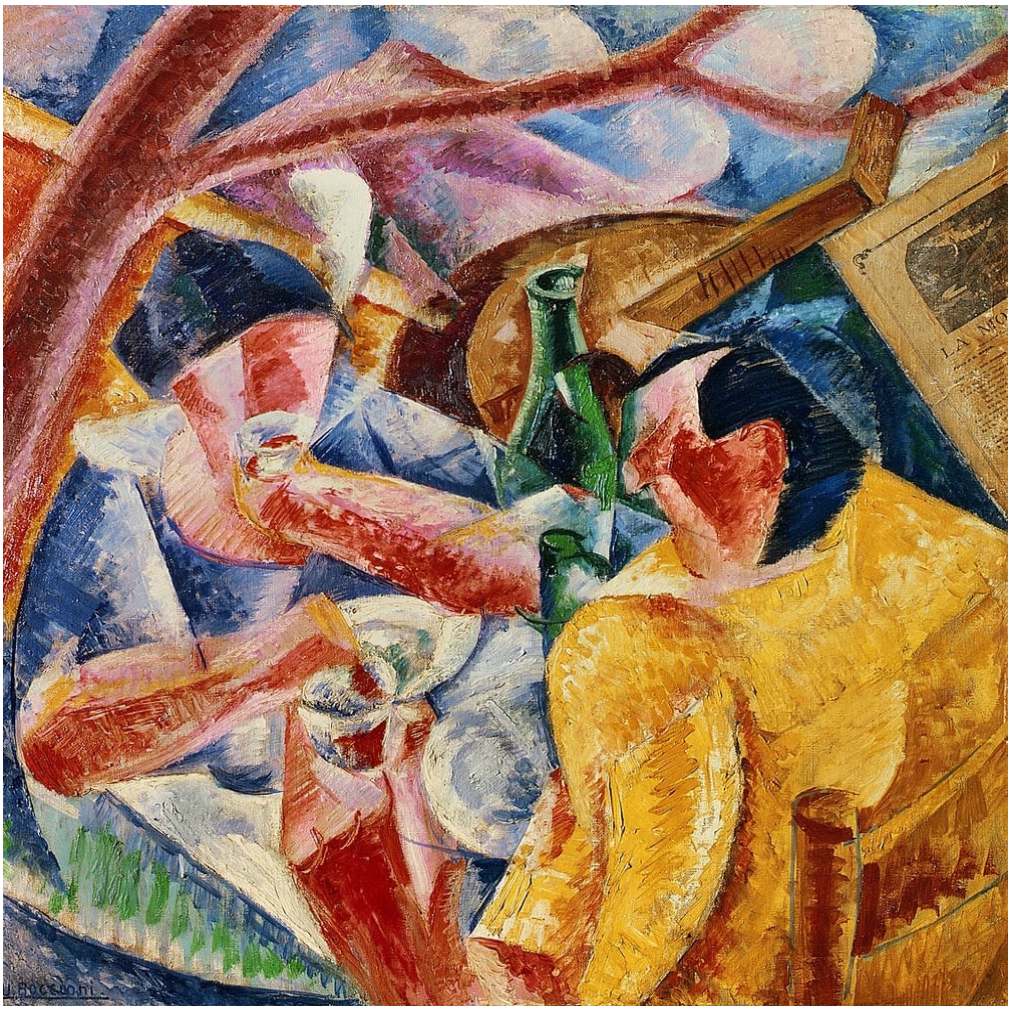


Figura 7. Umberto Boccioni, *Sotto la pergola a Napoli*, 1914, olio e collage su tela, cm 83x83, Milano, Museo del Novecento.

del 1913 aveva parlato, a proposito del cubismo, di un'arte destinata a rimanere senza pubblico in quanto "senza freni e senza misura nel desiderio incomposto del nuovo"[38]. Nel marzo 1910 su *Il Tempo* apparve una recensione del *Manifesto dei pittori futuristi*, probabilmente suggerita da Sarfatti: "Inchiodiamo qui, all'ammirazione – si intende – universale, pochi ma sentiti nomi: Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Aroldo Bonzagni, Romolo Romani. Chi sono? Non è lecito ignorarlo. Almeno, non lo sarà più domani, quando l'esigua pattuglia sarà diventata un esercito… Incoraggiamo gli innovatori, con questo primo modesto soffietto. E non diamo loro dei matti. Lo sanno già. È una vecchia taccia che non li tange più"[39]. Margherita Sarfatti sostenne i Futuristi affinché potessero esporre alle Biennali, ma non vi riuscì. Tuttavia per suo tramite con Nino Barbantini, Boccioni poté allestire la sua prima mostra personale a Venezia a Ca' Pesaro nel 1910. Filippo Tommaso Marinetti,

Carlo Carrà e Luigi Russolo, in concomitanza con la mostra, lanciarono dalla Torre dell'Orologio il *Manifesto Contro Venezia passatista* e si presentarono tutti alla serata futurista alla Fenice dell'1 agosto, amplificando al massimo la portata dell'evento espositivo di Ca' Pesaro. Tra gli artisti era presente il poeta calabrese Giuseppe Carrieri.

"Alla metà degli anni Venti Marinetti, Ojetti e Margherita erano i leader delle tre principali correnti artistiche del tempo, in competizione fra loro per affermarsi e conquistarsi il riconoscimento del Partito fascista. Quando il Novecento di Margherita cominciò ad assumere un'aura ufficiale, la seconda generazione di futuristi marinettiani si pone come una sorta di "opposizione di sinistra", mentre Ojetti divenne il portatore dei classicisti accademici, ossia dell'"opposizione di destra"[40].

Il Sud futurista: atmosfere, soggetti, protagonisti

Un solare omaggio all'atmosfera della Napoli capitale culturale, che stimolava e al contempo arginava la violenta innovazione estetica dei Futuristi, è costituito dal dipinto di Boccioni *Sotto la pergola a Napoli* (1914)[41], pensato anche per indurre allo svecchiamento l'ambiente culturale meridionale [fig. 7]. La lotta per la difesa dei valori eterni di bellezza, da raggiungere attraverso il rispetto della tradizione e l'imitazione degli antichi, permea a lungo parte della cultura italiana della prima metà del Novecento. Tra le rare voci di consenso alla nuova estetica, si ricorda quella di Cino Spada, che esaltò i poeti futuristi sul giornale satirico *Monsignor Perrelli*[42]. L'ostilità degli ambienti accademici non impedì, tuttavia, lo sviluppo di un futurismo napoletano, sollecitato dalla mostra inaugurata il 14 maggio 1914 presso la galleria del calabrese Giuseppe Sprovieri[43] a Palazzo Spinelli in Via dei Mille, con opere di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini.

Un personaggio napoletano di rilevante interesse fu il giovanissimo Francesco Cangiullo, presente alla serata al Teatro Mercadante, il quale il 15 gennaio 1916 organizzò una conferenza di Boccioni presso il Real Istituto di Belle Arti (poi Accademia di Belle Arti), da cui nacque l'idea della pubblicazione del *Manifesto futurista ai pittori meridionali*, edito il 5 febbraio 1916 sulla rivista napoletana *Vela Latina*, "un giornale mezzo passatista e mezzo futurista"[44], con una dedica "agli amici pittori e scultori napoletani Bacio-Terracina, Signora Orlandi-Cannone, Curcio, De Gregorio, De Luca, Gatto, Ricchizzi, Uccella, Viti, che m'invitarono a parlare nell'Istituto di Belle Arti di Napoli". Tra gli avanguardisti cui fu dedicato il manifesto si annovera il reggino Saverio Gatto[45], che a quell'epoca era circa trentenne ed era apprezzato da Adolf Wildt e Benedetto Croce. Boccioni giunse accompagnato da Marinetti e dal messinese Guglielmo Jannelli[46], intellettuale di Castroreale Bagni, (oggi Terme Vigliatore in provincia di Messina), amico di Depero e Balla.

Il *Manifesto futurista ai pittori meridionali* di Umberto Boccioni costituiva un atto d'accusa contro le autorità accademiche, responsabili del gusto oleografico e provinciale che soffocava gli ambienti artistici meridionali. In una lettera a Gino Severini, inviata nel luglio 1910, Boccioni scriveva: "Sono stato a Napoli e ho visto Vallone, rammollito, innamorato fumatore e lazzarone. Ma simpatico e sempre lui. Vive facendo tali porcherie in pittura da far drizzare i capelli. Longo sempre con Jerace... che gli insegna la tecnica!!!". Il napoletano Antonio Vallone dipingeva per il mercato scugnizzi con la sigaretta in bocca e popolane prosperose e sensuali. Il calabrese Fortunato Longo, che a Roma condivise l'appartamento con Boccioni, seguiva gli insegnamenti di un altro calabrese, Francesco Jerace, erede dell'antica cultura accademica.

Boccioni era animato da una lucida analisi critica del contesto storico negli anni tra il 1860 e 1890, caratterizzato da una "preoccupazione sentimentale" che dava vita a squallidi quadretti di genere, e dal "dilagare del commercialismo e della commissione". Boccioni incitava gli artisti meridionali a "combattere la mania volgare del colore locale" e a lavorare "senza pensare a vendere e a piacere". E aggiungeva: "Dovete lavorare con-

tro il pubblico ed essere orgogliosi della sua derisione e del suo disprezzo. Fate le vostre esposizioni senza deputati, senza ministri, senza municipi. Pensate che oggi, come sempre, per un giovane è un disonore l'avere sotto la propria opera il cartellino venduto. Peggio ancora se l'acquisto è fatto dal Municipio o dallo Stato".

Altro tema indicato da Boccioni fu la valorizzazione dei soggetti locali in modo innovativo. "Sul vostro mare, nel porto, sulle piazze, nelle strade, nei vicoli, nei mercati voi avete delle originalità plastiche enormi mostruose che realizzano, prese anche così come sono, tutto un programma estetico ANTIGRAZIOSO. […] Io, pittore futurista, vi dico che per me considererei maggiore onore il dare un vero fremito nuovo ad uno di quei guappi o ad una di quelle prostitute che ho avuto il piacere di conoscere, una notte, nel caffè di Don Ciccio, che non il vedere comprato un mio quadro dal Ministro degli Interni".

Nei primi decenni del Novecento si iniziò a delineare un moderno "sistema dell'arte", che voleva contribuire all'educazione del pubblico e che vide coinvolti critici, galleristi, artisti e mercanti. Il già citato critico e gallerista calabrese Giuseppe Sprovieri, insieme a Marinetti, fece del Futurismo un'avanguardia internazionale. Presso la sua Galleria romana in via del Tritone 125 (prima galleria dedicata interamente all'arte futurista con la direzione artistica di Luciano Folgore), il 6 dicembre 1913 venne inaugurata una mostra di Boccioni [fig. 8]. La Galleria Sprovieri s'impose come luogo di ritrovo per mostre, spettacoli e letture di poesie d'avanguardia. Il 4 settembre 1913 Boccioni scrisse al gallerista: "Mi raccomando, te lo scrivo a nome degli amici futuristi, esclu di qualsiasi contatto con la fotodinamica del Bragaglia […] per l'iniziazione elementare quello che Balla HA FATTO, quello che farà sarà certamente superiore"[47]. A Roma tra aprile e maggio 1914 Sprovieri organizzò una *Esposizione Libera Futurista Internazionale*, in cui il linguaggio boccioniano appariva superato e si assisteva ad un mutamento d'indirizzo, in direzione voluta da Marinetti, che promuoveva sempre nuove adesioni di giovani artisti al movimento in tutta Italia, creando un vasto proselitismo anche in Europa. In quella mostra esordirono Depero e Prampolini. Il primo giunse a Roma da Rovereto nel dicembre del 1913 e conobbe i Futuristi proprio alla Galleria Sprovieri.

Figura 8. Presentazione della mostra di Umberto Boccioni nel dicembre 1913 alla Galleria Futurista di Giuseppe Sprovieri a Roma.

La professione del gallerista si affermò anche grazie al reggino Lino Pesaro[48], che nel 1909 aprì a Milano la Galleria d'Arte che portava il suo nome e che fu attiva fino al 1938, anno della sua tragica morte. Il gallerista, insieme al critico e all'artista, divenne il protagonista del sistema dell'arte contemporanea. "I maggiori artisti di tutta Italia han fatto le loro più belle e fortunate mostre personali nella Galleria Pesaro, con introiti insperati e dovuti non solo all'arte loro, ma anche all'intelligente e paziente ed abile attività del Pesaro", scrisse Ugo Ojetti nel 1920. Lino Pesaro nel 1922 invitò nella sua Galleria Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi e Mario Sironi, insieme a Margherita Sarfatti. Il gruppo si chiamava *Novecento*. Dopo una mo-

Figura 9. Inaugurazione della Mostra di Trentatrè artisti Futuristi, Milano, Galleria Lino Pesaro, 1929.

stra ufficiale nel '23 alla presenza di Mussolini, il gruppo si sciolse. Nel 1927 la Galleria Pesaro diventò l'editrice della rivista anglosassone *The Studio*. Nell'ottobre 1929 Pesaro organizzò la mostra *Trentatrè artisti futuristi*, dove espose anche il calabrese Antonio Marasco [fig. 9]. Nel catalogo Marinetti scrisse: "In politica il Futurismo, precursore del fascismo, lotta da 20 anni per imporre in modo sempre più definitivo, la sua morale religione d'una Italia Creatrice adorata al di sopra della stessa libertà. Coraggio virile aggressivo, amore del pericolo, novità e originalità sorprendente, coloratissimo dinamismo pensante e muscolare. […] Constatiamo con gioia che Margherita Sarfatti, teorico del novecentismo, si esprime nelle sue dotte conferenze coi principi stessi del Futurismo: originalità, rinnovarsi, finiamola con la tradizione"[49].

"Tre venti animano intanto sullo Stretto di Messina".

Il Sud occupò un posto importante nell'elaborazione della poetica futurista. *Zang Tumb Tumb* è la più importante opera letteraria futurista, emblema delle teorie sulle parole in libertà espresse nel *Manifesto Tecnico* del 1912, ispirata all'assedio di Adrianopoli e composto da elementi grafici e caratteri tipografici, con un trionfo di onomatopee e frasi caratterizzate dall'abolizione dei nessi sintattici. Marinetti vi descrisse l'attraversamento dello Stretto di Messina sotto la luce della luna: "punzecchiato dal sale marino aromatizzato dagli aranci cercare mare mare mare […] Villa San Giovanni cattura + pesca + ingoiamento del trenopescecane immagliarlo spingerlo nel ferry-boat balena partenza della stazione galleggiante". Ne *L'Alcova D'Acciaio* del 1921 Marinetti ricorda il vento della Sicilia: "Tre venti animano intanto sullo stretto di Messina, venti tra Messina e Siracusa", con una probabile allusione a Jannelli, Nicastro e Di Giacomo. Ancora nel 1913 Marinetti scriveva su *L'Avvenire*: "Messina simboleggia perfettamente il futurismo cioè la volontà indomabile dell'uomo che affronta e sfida tutte le forze coalizzate della natura senza rimpianti senza dubbi, senza nostalgie"[50]. Nell'estate di quell'anno Marinetti, accompagnato da Cangiullo, portò al Sud la sua sintesi teatrale *Elettricità*, nei teatri di Palermo, Messina e Catania, e anche al teatro comunale di Catanzaro. Sull'esperienza in questa città Cangiullo scrisse un divertente racconto, in cui narrava che vi giunsero alle 2 di notte per un ritardo ferroviario e furono costretti a percorrere a piedi, al buio e con i bagagli la

ripida salita della funicolare per raggiungere il centro città[51]. Il giorno successivo allo spettacolo, si svolse una serata futurista al Circolo di Cultura della città. Marinetti tornò a Catanzaro il 22 maggio 1927 per commemorare Boccioni e presentare il suo libro *L'alcova di acciaio* su invito del circolo di cultura "Francesco Squillace". A Palermo il pubblico reagì fischiando, mentre Messina accolse vivacemente la novità. La serata futurista fu organizzata da Guglielmo Jannelli con Luciano Nicastro, Ruggero Vasari[52] e Giovanni Antonio Di Giacomo detto Vann'Antò, che dal 1915 si riunirono intorno alla rivista *La Balza*[53], fondata da Vann'Antò, docente di "Tradizioni popolari" all'Università di Messina. La rivista si tramutò per qualche tempo, dopo l'abbandono de "Lacerba" di Giovanni Papini e Ardengo Soffici, nell'organo ufficiale di pubblicazione dei fogli futuristi. L'avventura de *La Balza* ebbe vita breve, infatti la pubblicazione si limitò a soli tre numeri, usciti dall'aprile al maggio del 1915, quando fu disposta la soppressione di tutti i periodici, e tra questi anche quella della rivista stampata a Ragusa, che, tuttavia, offrì una rilevante voce di supporto ai contributi del movimento avanguardista nell'isola. Il suo fondatore Vann'Antò entrò in contatto con Salvatore Quasimodo, Giorgio La Pira, Salvatore Pugliatti e con intellettuali che frequentarono la città, dove fu scritto un manifesto dell'Ermetismo, la poesia "Vento a Tindari" di Quasimodo.

Sul versante calabrese, la cultura artistica si rivolgeva al passato in un'esaltazione nazionalistica, che si traduceva in un ritorno alla tradizione pittorica rinascimentale[54]. In Calabria l'ambiente culturale era animato dal catanzarese Alfonso Frangipane[55], che sulla rivista *Brutium*, da lui fondata nel 1922, il 24 aprile 1923 rispose al pittore crotonese Gaele Covelli[56], che gli chiedeva notizie su un suo dipinto, esposto alla Biennale di Venezia, scrivendo: "Desidereremmo che altre opere di artisti nostri venissero ad adornare le nostre città. Ma la questione è un'altra: possibile che ai nostri artisti debba essere preclusa la soglia della galleria Nazionale? Mentre tanti mediocri vengono imposti dalle cricche (e quasi vi entrano, come a Venezia, … Marinetti ed i suoi eroi dei torsi di cavolo e dei limoni fradici!...) gli artisti nostri valorosi ed onesti non devono trovare un difensore?"[57]. Non ci si può stupire delle affermazioni di Frangipane, se si ricorda che quando nel 1948 Palma Bucarelli, con i finanziamenti straordinari del Piano Marshall, voleva acquistare *La città che sale* di Boccioni, il Ministero bloccò la trattativa, perché "non ci sono soldi da buttare in stupidaggini" e il dipinto fu poi acquistato dal MOMA di New York. Sembra che sia stato Giulio Carlo Argan a preferire l'acquisto del *Ritratto della Signora Busoni*[58]. E quando la sorella di Umberto Boccioni offrì i capolavori del fratello alla Galleria di Arte Moderna di Roma si sentì rispondere che non erano desiderati, in quanto "arte fascista". Nel testo del catalogo della mostra romana del 1953, voluta da Goffredo Bellonci, Argan scrisse: "Di Umberto Boccioni, morto a poco più di trent'anni, non conosciamo che le esperienze generose e le tappe bruciate di una formazione impaziente, ma in nessun modo inquieta. È difficile dire se egli avesse tutte le qualità di un grande maestro; ma ogni atto della sua breve carriera d'artista appare dettato da una scelta motivata e sicura, reca l'impronta di un temperamento deciso ad affrontare tutte le esperienze e a trarre da esse tutte le conseguenze"[59].

Anche la critica di Gillo Dorfles del 1948 non fu positiva circa la poetica boccioniana: "Boccioni non riuscì mai a raggiungere la purezza del colore libero da impasti e da suggestioni tonali, non seppe mai assaporare la gioia d'una composizione libera dall'intralcio dell'aderenza alla realtà e, tutto sommato, la pretesa simultaneità e il tanto invocato dinamismo non sono che degli arbitrari tentativi. Il mito del dinamismo ha indotto nell'arte di Boccioni quel tanto di spurio e di caduco che oggi più evidente ci appare, divenuto manierismo e moda, e staccato da una vera necessità costruttiva. Alla stessa stregua che appare spesso di cattivo gusto [...] l'impiego che l'artista fa di determinati accostamenti di toni di per sé dissidenti né giustificati da una necessità di dissonanza"[60].

Nell'aprile 1930 Alfonso Frangipane pubblicò in prima pagina su *Brutium* un lungo te-

Figura 10. Fortunato Depero con Gugliemo Jannelli e famiglia esibiscono le tarsie in panno a Castroreale Bagni, 1926, Rovereto, Mart, Fondo Depero.

sto critico del poeta cittanovese Vincenzo Gerace dal titolo *Imitazione e tradizione*. Facendo riferimento al suo libro del 1927 *La tradizione e la moderna barbarie*, Gerace definì "degenerazioni dell'arte" le opere degli artisti che da un "venticinquennio, come una peste di carattere epidemico" si discostano dal classicismo "e nulla conoscono della nostra tradizione letteraria, e solo si attengono all'ultima moda della più scema decadenza francese, ignari al tutto, non che delle superiori forme della nostra arte poetica, persino della nostra lingua e della nostra metrica e della nostra grammatica". E rivolgendosi ai giovani artisti: "Voi, cari, essendo giovanissimi, non siete e non potete essere in arte dei creatori, per la ragione semplicissima che la creazione artistica non si appartiene alla mente giovanile immatura, sibbene alla mente matura. La prima gioventù di sua natura è, e non può non essere, se non mimetica e imitativa. E infatti, tutta questa nostra poesia versiliberista in prosa non è se non una pedissequa imitazione degli ultimi e più stupidi poeti di Francia, ai quali soli si riduce la vostra stupenda cultura… Imitazione per imitazione! Perché non vi decidete una buona volta ad imitare almeno i grandi della nostra tradizione, gli antichi, i classici?". Gerace, infine, incitava i giovani artisti ad acquisire una preparazione tecnica, affinché ci fosse *continuità nello spirito delle forme*. Se nella provincia reggina si difendeva a oltranza la tradizione, a Napoli a partire dal 1929 il Futurismo entrò nelle istituzioni: il pugliese Emilio Notte[61], grazie all'insegnamento all'Accademia di Belle Arti, ne divenne il diffusore ufficiale, sollecitato dai soggiorni di Marinetti tra Capri e Napoli.

Un futurista nato casualmente a Reggio Calabria: Umberto Boccioni

Il 26 gennaio 1926 sulla rivista *Brutium* diretta da Frangipane nella sezione *Notizie* si ricordava la nascita di Boccioni a Reggio Calabria: "Il noto pittore futurista – secondo un articolo dell'*Impero* del 31 marzo '25, richiama-

to da Enzo Benedetto sul *Corriere di Calabria* del 31 dicembre u. s. – è nato a Reggio Calabria il 19 ottobre 1882. Ma 20 giorni dopo suo padre era trasferito a Genova, donde passava a Padova e poi a Catania, quando il futuro … futurista aveva 14 anni e scriveva nei giornali locali. Ma solo a Roma e quindi a Parigi, Boccioni iniziava la sua vita di battaglia artistica, che ha avuto tanta eco fragorosa, e faceva di lui, dopo Marinetti, uno dei più audaci futuristi italiani"[62].

L'anno 1926 fu cruciale per i Futuristi: entrarono ad esporre per la prima volta alla Biennale di Venezia[63], sebbene Marinetti in precedenza l'avesse definita "come un immondo bazar di roba sudicia". Nello stesso anno ad essi fu dedicata la XXXI sala nella IV Biennale Calabrese a Reggio Calabria, organizzata da Alfonso Frangipane, curata da Enzo Benedetto con l'appoggio di Mino Somenzi[64]. A Fortunato Depero [fig. 10] fu dedicata un'intera sala con 10 mosaici di stoffa disposti tutti su un'unica parete[65]. Frangipane definì Depero "decoratore magico"[66] e la Società Mattia Preti, da lui presieduta, lo insignì di una medaglia d'argento. Gli altri artisti in mostra furono Benedetta (Cappa in Marinetti), Rougena Zatkova, Pia Zanolli Misefari[67], Gerardo Dottori, i palermitani Pippo Rizzo[68] e Giovanni Varvaro, Lucanovich, Tato (Gugliemo Sansoni), Angelo Maino, Fillia, Caligaris Curtoni, Pozzo, Zucco e lo stesso Benedetto, che espose tre dipinti, tra cui *Mussolini sintesi plastica* del 1924 [fig. 11]. "Non manca nella Biennale la sezione dei Futuristi, di cui si interessa personalmente anche il maestro del Futurismo: Marinetti. Egli verrà a Reggio, per inaugurare la sala, che rappresenta la schiera più avanzata, e che come a Venezia sarà piena dei migliori nomi"[69]. Ma emerse l'assenza di opere di Boccioni: in una lettera del 10 settembre 1926 inviata da Amelia Boccioni a Enzo Benedetto la sorella dell'artista scrisse: "Comprendo come sarebbe stato importante e bello che i lavori del mio amatissimo Fratello avessero figurato alla mostra di Reggio, ma mi sono trovata nell'assoluta impossibilità di farlo"[70]. Frangipane non volle comprare nessuna opera futurista, preferendo il giovane pittore calabrese Francesco Raffaele[71] con *Stabat mater* (*Donna in preghiera*) [fig. 12]. Ma la mostra sollecitò a Reggio Calabria un interesse verso la figura di Boccioni, scomparso drammaticamente e prematuramente dieci anni prima. La critica locale scrisse: "Gridi e strepiti di linee e di colori. Senza questa avanguardia, forse la Biennale nostra non sarebbe parsa la quarta, e di orizzonti larghi, aperta a tutti i venti. Senza dubbio, specie in alcune cose inviate gentilmente alla mostra calabra da F. T. Marinetti, c'è in questa sala, organizzata da E. Benedetto, dell'arte futurista sincera (Lucanovich, Tato etc) e c'è anche qualcosa di facilmente comprensibile (Dottori): e c'è soprattutto un decoratore magico, e pur tanto sapiente nella disposizione cromatica e nella utilizzazione dei ritmi, come Depero, che a ragione Marinetti chiama «il grande Depero». Senza dubbio egli si eleva di molto sui tardi seguaci di Boccioni e di altri iniziatori"[72]. Fortunato Depero fu presente all'inaugurazio-

Figura 11. Enzo Benedetto, *Sintesi dinamica di Mussolini*, 1924, olio su tela su cartone, cm 50,8x36,7. Roma, collezione privata.

Figura 12. Francesco Raffaele, *Donna in preghiera*, 1926, olio su tela, cm 65x48, Reggio Calabria, Pinacoteca Civica.

ne della mostra il 16 settembre 1926, accompagnato dall'amico Guglielmo Jannelli, per il quale decorò il Villino Mamertino di Castroreale Bagni (ora Terme Vigliatore, in provincia di Messina), insieme a Balla[73]. Jannelli partecipò al primo congresso nazionale futurista che si svolse a Milano nel 1924. Fu delegato quale rappresentante del Gruppo Futurista Reggino alle onoranze Nazionali di Umberto Boccioni del 1933.

Marinetti il 26 ottobre 1926 inviò un telegramma di congratulazioni per la mostra futurista alla Biennale calabrese di Reggio Calabria a Benedetto, che si era recato a Roma per incontrarlo e ritirare personalmente i dipinti di Dottori presso Bragaglia, le opere di Tato presso "La Serenissima" a Via Due Macelli; altre opere di vari autori provenivano dallo studio di Marinetti a Piazza Adriana. I dipinti dei futuristi torinesi vennero portati per ferrovia dal giornalista calabrese Rotiroti. La Biennale calabrese fu per Benedetto anche un'occasione per iniziare una collaborazione con la terza pagina della rivista *L'Impero* (1923-1933), diretta da Mario Carli ed Emilio Settimesi, dove vennero riprodotte alcune sue opere andate disperse.

In occasione delle Onoranze Nazionali a Umberto Boccioni, Marinetti il 14 giugno 1933 durante la mostra commemorativa a Milano presso il Castello Sforzesco presentò la fusione di *Forme uniche della continuità nello spazio*, di sua proprietà. In seguito al successo della mostra, Boccioni decise di cedere l'opera al Comune di Milano e il 23 novembre scrisse una lettera al Podestà, in cui precisava: "rimanendo inteso che di detta scultura esisteranno solo 4 esemplari destinati a Milano, a Roma, alla città natale di Boccioni, Reggio Calabria e a me" [74].

Il 2 aprile 1933 Marinetti giunse a Reggio Calabria per tenere una conferenza al Teatro Politeama Siracusa dal titolo *Umberto Boccioni e lo Stretto di Messina*, animato da retorica e ragioni propagandistiche, finalizzate al proselitismo nelle regioni periferiche, lontane dagli epicentri culturali, ma animate da una volontà di rinnovamento[75]. Fu accompagnato dai reggini Enzo Benedetto e Geppo Tedeschi, dal messinese Giulio D'Anna[76] e dalla catanese Adele Gloria[77]. In quell'occasione Marinetti comunicò che due studenti di Ingegneria, Principio Federico Altomonte e Saverio Liconti, avevano fondato il *Gruppo futurista Umberto Boccioni* a Reggio Calabria, attivo per soli due anni, cui aderirono il poeta reggino Nino Pezzarossa, gli studenti universitari Alberto Strati e Antonino Tripodi, il poeta Mario Del Bello, il musicista Lino Liviabella, l'attore Gastone Venzi e Luigi Aliquò Lenzi, direttore della Biblioteca Civica di Reggio Calabria e autore di uno scritto su Boccioni nel 1932, testo di una conferenza rievocativa, pronunciata nel gran salone del Municipio.

Di Saverio Liconti[78] viene presentato in questa sede un autoritratto caricaturale a carboncino e gessetti colorati, firmato SAN e datato 1930, conservato dalla figlia Serena [fig. 13]. Egli nel 1955 si recò a Verona presso la sorella maggiore di Boccioni, Raffella Amelia Callegari[79], per acquistare qualche opera dell'artista da lui tanto ammirato negli anni giovanili. Riuscì ad aggiudicarsi una piccola incisione, *Uomo disteso su un prato* [fig. 14], firmato a matita in basso a destra. Di questo soggetto si conservano diverse tirature, tra cui quella datata 1907 dalla Collezione Ruberl di Milano[80]. Luigi Bartolini avanzò l'ipotesi che si trattasse di Mario Sironi, avallata da Ettore Sironi, fratello dell'artista. L'attività incisoria per Boccioni non fu del tutto secondaria, seppure si svolse in un arco di tempo limitato, tra il 1907 e il 1910[81]. Nel 1906/1907 frequentò la Scuola libera del nudo presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia[82], dove ebbe modo di vedere alcuni disegni di antichi maestri, come annotò nel suo diario il 7 luglio 1907: "Osservando i disegni dell'Accademia ho potuto convincermi come in ogni opera d'antico non mancassero mai gli elementi che formano il mondo!" Il passaggio dallo studio alla pratica avvenne tramite un incontro casuale presso un bacaro veneziano, dove conobbe l'incisore Alessandro Zezzof: "28 aprile 1907. Ricetta per acqueforti fornitami dal sig. Zezzof di Venezia"[83].

Figura 13. Saverio Liconti, *Autoritratto caricaturale*, firmato SAM 1930, carboncino e gessetti, Villa San Giovanni, Collezione Liconti; Figura 14. Umberto Boccioni, *Uomo sdraiato su un prato*, acquaforte e puntasecca, firmato, Villa San Giovanni, Collezione Liconti.

Il paesaggio alle spalle dell'uomo disteso sul prato ricorda le incisioni nordiche tanto

amate e studiate dal giovane Boccioni, da lui raccolte in diversi album di studio[84], le cui pagine sono conservate nella Biblioteca Civica di Verona, cui furono donate nel 1955 da Raffaelle Amelia Boccioni alla morte del marito Guido Valeriano Callegari. Ciò che maggiormente colpisce è la profondità e la malinconia dello sguardo dell'uomo/artista, dagli zigomi profondamente segnati, che in abiti borghesi, il cappello rovesciato lontano da sé, sembra vivere in una dimensione sospesa, di godimento della sua solitudine, *Beata solitudo sola beatitudo*, titolo di due disegni che Boccioni realizzò tra il 1907 e il 1908. La lunga e vitale esperienza artistica del Futurismo si riversò in una moltitudine di linguaggi espressivi nel secondo Novecento. L'eredità che i protagonisti della ricostruzione futurista dell'universo hanno tramandato alle generazioni future è indicibile, a partire da quella ricerca della verità di sostanza umana, che può condurre a prendere le distanze dall'idolatrata tecnologia.

La ricerca sui luoghi, gli artisti e gli intellettuali meridionali che hanno aderito con esiti diversi all'avanguardia artistica più importante del Novecento italiano presenta ancora un campo di indagine fecondo, per mettere in luce non solo i nomi dei personaggi di minore calibro, ma a volte anche per portare alla luce opere inedite di grandi protagonisti, spesso in collezioni private.

Note

[1] Prima edizione in francese: Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, Paris 1912; id., *L'Aeroplano del Papa*, Milano 1914.

[2] Andrea G. G. Parasiliti, *All'ombra del vulcano. Il Futurismo in Sicilia e l'Etna di Marinetti*, Firenze 2020. Sul Futurismo in Sicilia: Claudia Salaris, "*Sicilia Futurista*", Palermo 1986; Giuseppe Miligi, *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia, 1900-1918*, Messina 1989; Anna Maria Ruta, *Il futurismo in Sicilia: per una storia dell'avanguardia letteraria*, Patti 1991.

[3] Federico De Maria (Palermo, 21 luglio 1885 – Palermo, 1 aprile 1954) fu tra i primi poeti ad usare il verso libero. Vedi nota biobibliografica in Enrico Crispolti (a cura di), *Futurismo e Meridione*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 18 luglio-31 ottobre 1996, Napoli 1996, p. 469.

[4] Vincenzo Gerace (Cittanova, RC, 29 giugno 1876 - Roma, 18 maggio 1930) da bambino seguì gli spostamenti del padre dovuti al suo lavoro; frequentò il Liceo Classico e la Facoltà di Lettere a Catania. Nel 1901 si trasferì a Palermo e continuò gli studi universitari, mentre collaborava a qualche rivista e pubblicava le sue prime opere poetiche. Trasferitosi a Roma, pubblicò il romanzo *La grazia* (1907), che ebbe buoni consensi di critica. Nel frattempo, strinse amicizia con poeti (Mario Rapisardi) e filosofi (Benedetto Croce) che influenzarono molto il suo pensiero. Si stabilì a Napoli, dove lavorò come bibliotecario; in seguito, fece ritorno a Roma e quindi a Bari, dove per breve tempo praticò l'insegnamento. Nel 1923 si legò a Sibilla Aleramo che conobbe a Sorrento. Nel 1926 ricevette il prestigioso premio di poesia dell'Accademia Mondadori grazie a *La fontana nella foresta*, che sarebbe stata pubblicata due anni dopo. La poesia di Gerace, che ebbe i suoi massimi riconoscimenti negli anni Trenta, si ispira ai grandi classici italiani e greci. Legato alle forme della letteratura ottocentesca, nel volume *La tradizione e la moderna barbarie* (Foligno 1927) polemizzò contro le correnti letterarie del dopoguerra. Nicola Giunta, *Vincenzo Gerace*, Napoli 1931; Vito G. Galati, *La poesia di Vincenzo Gerace e la polemica sulla "tradizione"*, Cosenza 1967.

[5] Anna Maria Ruta, *Palermo, Messina, Catania e Sicilia*, in *Futurismo e Meridione*, cit., p. 410 e nota 5.

[6] Federico De Maria, *Contributo alla storia delle origini del Futurismo e del Novecentismo*, in "Accademia", n. 7 -8 (1945), pp. 7-8; Margherita Beretta Spampinato, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 38, 1990, su Treccani.it.

[7] Marcel Robin, *Lettres espagnoles*, in "Mercure de France", 1 Dicembre 1908, pp. 557-559; Gabriel Alomar, *Sportula: El Futurisme a Paris*, in "El Poble Català", 9 Marzo 1909; Giuseppe E. Sansone, *Gabriel Alomar e il Futurismo italiano*, in "Lettere italiane", vol. 28, n. 2 (aprile-giugno 1976), pp. 178-196; Joaquim Molas, *Els moviments d'Avantguarda: Joan Salvat-Papasseit*, in "Historia de la literatura catalana", a cura di Riquer, Comas, Molas, Barcelona 1987, in part. pp. 330-333; Merjian Ara H., *An older future: Futurism Gabriel Alomar's El Futurisme (1904)*, in "Modernism/ modernity", vol. 17, n. 2 (2010), pp. 401-408 (con la traduzione in inglese del testo di Alomar). Circa i rapporti tra il saggio di Alomar e il Manifesto di Marinetti si veda: Stefania Stefanelli, *Il futuro nel Futurismo*, in "Biblos", n. 3 (2017), terza serie, pp. 79-99.

[8] Fu Umberto Boccioni a realizzare l'incisione in stile Liberty per la pagina della rivista *Illustrazione Italiana* sulla quale fu pubblicato l'articolo dal titolo *Il terremoto in Sicilia e in Calabria*, che devastò Messina e Reggio Calabria, sua città natale.

[9] La lettera è pubblicata da Matteo D'Ambrosio, *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, in *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale di

Napoli, 6 maggio-6 giugno 1996, a cura di M. D'Ambrosio, Roma 1996, p. 16. Una feroce critica dell'idealismo crociano fu formulata nel 1914 dal filosofo inglese Edgar Frederich Carritt (1876-1964), Professore di Estetica all'Università di Oxford, nel suo scritto *The Expessionist theory: Croce*, in *The theory of beauty*, New York 1914, pp. 179-218, e condivisa l'anno successivo da Thomas Neal, pseudonimo di Angelo Cecconi, in un saggio dal titolo: *Estetiche inconcludenti*, in "La Voce", 17 (1915), pp. 1038-1060, dove a p. 1049 scrive: "Semplicismo e bluffismo sono i due caratteri essenziali del crocianesimo. […] L'estetica crociana è materiata di molte parole e di niuna sostanza. È un paradosso stranissimo eppur verissimo che egli tratta del bello ed ignora completamente il bello. È un bel caso di allucinazione e niente più".

[10] Si tratta della sesta edizione assoluta, ma prima edizione integrale comprensiva del Prologo, identica a quella pubblicata su *Le Figaro* il 24 febbraio 1909.

[11] "Noi siamo sul promontorio eterno dei secoli! … Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'impossibile? Il Tempo e lo Spazio sono morti ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente".

[12] Per una riflessione tra Futurismo e Fascismo cfr. Maddalena Carli, "*Un movimento artistico crea un partito politico". Il Futurismo italiano tra avanguardismo e normalizzazione*, in "Memoria e ricerca", n. 33 (2010), pp. 15-28.

[13] Cfr. M. D'Ambrosio, *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, cit. Gino Agnese, *Umberto Boccioni. L'artista che sfidò il futuro*, Milano 2016, pp. 163-169.

[14] Vincenzo Gemito (Napoli 16 luglio 1852-1 marzo 1929) fu allievo di Stanislao Lista e nel 1864 entrò nel Regio Istituto di Belle Arti, ma non rinunciò a scolpire soggetti popolari dal vero in terracotta. Espose al *Salon* di Parigi il *Pescatore napoletano*, un bronzo a grandezza naturale, che ottenne un buon successo (ora al Bargello). Dal 1877 si trasferì a Parigi, dove visse fino al 1880, anno del suo ritorno a Napoli.

[15] Giuseppe Carrieri (San Pietro in Guarano, CS, 25 settembre 1886-28 febbraio 1968), studiò Giurisprudenza a Roma e tra il 1909 e il 1910 si accostò al Futurismo come poeta. Vedi scheda biobibliografica in *Futurismo e Meridione*, cit. p. 465 e pp. 347-348, e in *Calabria futurista 1909-1943*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Cappelli, Luciano Caruso, Chiostro di Santa Chiara e Biblioteca Civica, Cosenza, maggio-giugno 1997, Soveria Mannelli 1997, pp. 103-104.

[16] M. D'Ambrosio, *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, cit, p. 18.

[17] G. Agnese, *Umberto Boccioni*, cit, pp. 167-168.

[18] Benedetto Croce, *Il Futurismo come cosa estranea all'arte*, in "La critica", n. 6 (1918), p. 383, cit. in Aldo Trione, *Croce e il Futurismo*, in M. D'Ambrosio (a cura di), *Il Futurismo a Napoli*, Atti del Convegno di Studi, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 26-28 novembre 1990, Napoli 1995, p. 29.

[19] F. T. Marinetti, *Futurismo e Fascismo*, Foligno 1924, p. 18. Fondamentale la riflessione di E. Crispolti sui rapporti tra Futurismo e Fascismo in *Storia e critica del Futurismo*, Roma-Bari 1987, pp. 183-224. Più recente il suo testo *Futurism, politics and society*, in Vivien Greene (a cura di), *Italian Futurism, 1909–1944: Reconstructing the Universe,* New York 2014.

[20] M. D'Ambrosio, *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, cit, pp. 30-31.

[21] Enzo Benedetto (Reggio Calabria, 1905-Roma, 27 maggio 1993) a soli 18 anni nel 1923 aveva aderito al Futurismo tramite Filippo Tommaso Marinetti, che praticava vasto proselitismo nel Sud, affiancato da Mino Somenzi, fondatore della rivista *Futurismo* nel 1932. Nel 1924 a Reggio Calabria curò la rivista *Originalità*, pubblicando in prima pagina un editoriale di Marinetti sul Futurismo alla XIV Biennale di Venezia. Nel 1925 curò la rivista *Interplanetario*, dove pubblicò i primi scritti Alberto Moravia. Nel 1926 promosse la sala futurista per la IV Biennale d'Arte Calabrese di Reggio Calabria, curata da Alfonso Frangipane. Trasferitosi a Roma nel 1931 aderì al Manifesto dell'Aeropittura. Nel 1967 fondò la rivista *Futurismo-Oggi*, cui aderirono il MoMa di New York e il Centre Pompidou di Parigi. Claudio Crescentini e Tonino Sicoli (a cura di), *Benedetto+Futurismo*, Castrovillari 2004.

[22] Enzo Bendetto, *Futurismo cento x 100*, Roma 1991, pp. 100-105.

[23] Aldo Fortuna, *Contro il cosiddetto Futurismo*, Firenze 1914, p. 4.

[24] André Tridon (Parigi 1877- New York 1922) studiò alla Sorbona e all'Università di Heidelberg. Si trasferì in America nel 1903 e lavorò come giornalista. Era impegnato politicamente con un orientamento socialista. Cfr. Joe Hill, *The IWW & the Making of a Revolutionary Workingclass Counterculture*, Edition by David Roediger, 2015.

[25] Roberto Longhi, *I pittori futuristi*, in "La Voce", V (1913), n. 15, pp. 1051-1053, ora in Id., *Boccioni e il Futurismo*, a cura di V. Trione, Milano 2016, p. 21.

[26] R. Longhi, *Scultura Futurista Boccioni*, Firenze 1914, ora in Id., *Boccioni e il Futurismo*, cit., p. 28.

[27] *Boccioni 100 anni*, a cura di L. Tallarico, Roma 1982, p. 238, ora in R. Longhi, *Boccioni e il Futurismo*, cit., p. 79.

[28] Roberto Cresti, *Roberto Longhi* in *Lo spettro della macchina. Due saggi sul Futurismo*, Filottrano 2013, pp. 56-57.

[29] R. Longhi, *La scultura futurista di Boccioni*, («Libreria della Voce», 1914) in S*critti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961, pp. 161-162.

[30] E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma 2005, p. IX.

[31] Antonio Marasco (Nicastro, CZ 11 maggio 1896-Firenze 8 aprile 1975) studiò all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Incontrò Marinetti a Milano nel 1911. Nel mese di giugno del 1914 a Firenze conobbe Umberto Boccioni, che influenzò la sua pittura, definendolo "compagno di miracoli". Nello stesso anno partecipò con Luigi Russolo alla mostra futurista della "Macbeth Gallery" di New York. Assieme a Prampolini e Evola collaborò con il Movimento Dadaista svizzero. T. Sicoli, *Antonio Marasco, Futurista indipendente*, Catalogo della mostra, Rende, 14 dicembre 1919-15 febbraio 2020, Milano 2019.

[32] J. Trask, J. Nilsen Laurvik, P. Elder & C. (a cura di), *Catalogue de luxe of the department of fine arts Panama Pacific International Exposition*, San Francisco, The Palace of Fine Arts, 20 febbraio-4 dicembre 1915, San Francisco 1915, vol. I, pp. 123-127; James Ganz (a cura di), *Jewel City: Art from San Francisco's Panama-Pacific International Exposition*, University of California, 2015.

[33] Rosa Sessa, *Marcello Piacentini e il mito della cittadella italiana all'Esposizione Internazionale di San Francisco del 1915*, in S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa (a cura di), *Il segno delle Esposizioni Internazionali nella memoria storica delle città*, Storia dell'Urbanistica, 6/2014, Roma 2014, pp. 493-551.

[34] Silvia Bignami, *Futurismo, nazionalismo, massoneria. L'Italia alla Panama-Pacific International Exposition di San Francisco*, 1915, in "L'uomo nero, Materiali per una storia delle arti della modernità", n. 1 (2003).

[35] Margherita Sarfatti, *L'opera di Umberto Boccioni*, in "Gli Avvenimenti", n. 39 (24 settembre 1916), pp. 12-15; Margherita Sarfatti Grassini, *Umberto Boccioni*, in "Vita d'Arte", nn. 3-4 (30 aprile 1917), pp. 41-50; Rachele Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*, Milano 2015; *Il Maestro e Margherita. Marinetti, Sarfatti e il Futurismo negli anni del Regime*, Catalogo della mostra, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 20.10.2018-14-2-2019, MART 2018.

[36] Il dipinto a olio su tela, cm 80 x 80, è conservato nella Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte, Deposito Lungo Termine Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli Torino. L'opera apparteneva a Margherita Sarfatti. Scheda in Maurizio Calvesi e Alberto Dambruoso (a cura di), *Umberto Boccioni. Catalogo generale delle opere*, Torino 2016, p. 447; Scheda di Ester Coen in Carolyn Christov-Bakargiev, (a cura di), *La Collezione Cerruti. Catalogo generale*, Torino 2021, 2 voll., pp. 678-679.

[37] Laura Mattioli Rossi, *Boccioni. Pittore scultore futurista*, Milano 2006.

[38] Cit. in Antonello Negri, Catalogo delle Mostre "*Margherita Sarfatti: segni, colori e luci a Milano*", Milano, Museo del '900, 2018-2019; "*Margherita Sarfatti: il Novecento italiano nel mondo*", Mart di Trento e Rovereto, 2018-2019, Milano 2018.

[39] In *Il Maestro e Margherita*, cit. p. 71.

[40] Philip V. Cannistraro e Brian R. Sullivan, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, Milano 1993.

[41] *Sotto la pergola a Napoli*, fine 1914, cm 84 x 84, olio e collage su tela, Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Museo del Novecento (dono Ausonio Canavese, 1934). Federica Rovati, *Opere di Umberto Boccioni tra 1914 e 1915*, in "Prospettiva", 112 (2003), pp. 44- 63.

[42] M. D'Ambrosio, *Nuove verità crudeli. Origine e primi sviluppi del Futurismo a Napoli*, Napoli 1990, p. 50.

[43] Giuseppe Sprovieri (Montalto Uffugo, CS, 1890-Roma 1983) giornalista della *Tribuna*. In una intervista di Marco Rossi Lecce del 1980 Sprovieri parlò a lungo delle mostre organizzate nelle due Gallerie Futuriste da lui aperte. Nel documentario inedito egli raccontò la vera storia della distruzione delle sculture di Boccioni, le manifestazioni interventiste, le attività, i rapporti con il pubblico, le idee che lo guidarono nelle serate futuriste e nelle varie rappresentazioni teatrali e musicali, da *Piedigrotta* di Cangiullo alle performance dei futuristi, all'interesse di Stravinskj per le sperimentazioni musicali di Russolo. Scheda biografica a cura di Vittorio Cappelli in *Calabria futurista*, cit., pp. 110-112.

[44] G. Agnese, *Umberto Boccioni*, cit., pp. 289-300.

[45] Saverio Gatto (Reggio Calabria 1877-1959), pittore e scultore, dapprima fu allievo a Reggio Calabria di Giuseppe Scerbo (Polistena 1844-1908) presso la Scuola Serale d'Arte, in seguito si formò nell'ambiente napoletano, aderì al gruppo secessionista dei Ventitrè e poi al Gruppo Flegreo. Partecipò a numerose mostre nazionali e internazionali. L'artista compare nell'elenco ufficiale degli scultori accettati alla XVI Biennale di Venezia, inaugurata il 3 maggio 1928.

[46] Guglielmo Jannelli (Castroreale, oggi Terme Vigliatore, ME 1895-1950) conobbe Marinetti nel 1911 e aderì subito al Futurismo. Nel 1915 con Luciano Nicastro, amico di Boccioni, fondò *La balza futurista*, nella quale vennero pubblicate alcune pagine fondamentali per il movimento. Collaborò a numerose riviste del movimento con la realizzazione di tavole parolibere. Aderì al Fascismo e nel 1925 dedicò a Marinetti il dramma *Vulcani*. Ospitò nel suo Villino Mamertino Depero, che insieme a Balla gli fornì alcuni pezzi di arredamento. Partecipò alla Seconda guerra mondiale e fu imprigionato dagli Americani. Al ritorno si batté per il separatismo siciliano e collaborò al *Resto del Carlino*. A. M. Ruta, biografia in *Futurismo e Meridione*, cit. p. 457. Andrea Italiano, *Futuristi nell'anima. Persistenze di un'avanguardia nel territorio di Barcellona Pozzo di Gotto e dintorni*, in "Rivista di Studi Italiani", n. 1 (2009), pp. 176-183.

[47] Cit. in Fabio Benzi, *Il Futurismo*, Milano 2008, p. 140.

[48] Lino Pesaro (Reggio Calabria 1879-Milano 1938) è quasi sempre menzionato come milanese. Fa eccezione Massimo Gatta, che lo definisce calabrese: *La tipografia pubblicitaria in Italia nel periodo 1933-1953 e un suo dimenticato protagonista: Nicola D'arcangelo*, in G. Millevolte (a cura di), *Nicola D'Arcangelo*, Cornuda 2010; Lino Pesaro, *L'istruzione artistica alle basi dell'economia e del mercato dell'arte*, in "Brutium", 7 (1933), p. 1; Angela Madesani, Elisabetta Staudacher, *Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*, Milano 2017.

[49] *Trentatrè artisti futuristi*, Milano-Roma 1929, pp. 5 e 8.

[50] Vittorio Cappelli, *Tra i vulcani i terremoti e il mare: il Futurismo sullo Stretto*, in *Fughe e ritorni. Presenze futuriste in Sicilia*, Cantieri Culturali della Zisa, Palermo, 27 novembre 1998-24 gennaio 1999, Napoli 1998, p. 67.

[51] Francesco Cangiullo, *Elettricità a Catanzaro*, in *Calabria futurista*, cit., pp. 63-67 e p. 91.

[52] E. Crispolti, *Ruggero Vasari*, in *Futurismo e Meridione*, cit., pp. 281-283.

[53] Dario Tommasello, *La Balza futurista e le avanguardie in Sicilia tra liberty e paroliberismo*, in "Rivista di letteratura italiana", a. XXIII, n. 1/2, vol. II (2004), pp. 235-239; Luciano Caruso (a cura di), *La Balza futurista*, ristampa anastatica, Livorno 1987; Giuseppe Miligi, *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia (1900-1918)*, Messina 1989; A. M. Ruta, *La Balza futurista*, in Ezio Godoli (a cura di), *Il dizionario del futurismo*,

Firenze 2001, pp. 108-109

[54] Carla Sanguineti Lazagna, *La concezione delle arti figurative nella politica culturale del fascismo*, in "Il movimento di liberazione in Italia", n. 89 (1967), pp. 3-27.

[55] Alfonso Frangipane (Catanzaro 1881, Reggio Calabria 1970) frequentò il Regio Istituto di Belle Arti di Napoli. Nel 1919 fu promotore della Società Mattia Preti, sorta con lo scopo di diffondere gli studi sull'arte calabrese. Nel 1920 organizzò a Reggio Calabria la Prima Mostra Calabrese d'Arte Moderna. Dal 1922 fondò la rivista *Brutium*. Nel 1924 invitò a Catanzaro Adolfo Venturi per tenere una conferenza su Mattia Preti. Su sua sollecitazione, nel 1930 la Real Soprintendenza iniziò i restauri dei dipinti del Preti a Taverna. Fondò l'Istituto d'Arte di Reggio Calabria (1932-33), il Liceo Artistico, l'Accademia di Belle Arti e gettò le basi per l'istituzione della Facoltà di Architettura. Nel 1933 divenne Commissario per la Calabria del *Sindacato* Nazionale *Fascista* delle Belle Arti e su incarico del Ministero della Pubblica Istruzione compilò l'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Calabria. Province di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria* (Libreria dello Stato, Roma 1933) e nel 1938 l'*Elenco degli Edifici Monumentali, Catanzaro, Cosenza, Reggio Calabria*, (Libreria dello Stato, Roma 1938). Il 18 dicembre 2001 l'Archivio Frangipane è stato dichiarato di notevole interesse storico. Giuseppina De Marco e Maria Teresa Sorrenti (a cura di), *Alfonso Frangipane e la cultura artistica del Novecento in Calabria*, Atti del Convegno (Reggio Calabria, Biblioteca Comunale, 26 settembre 2009, Giornate Europee del Patrimonio), con il Patrocinio del Comune di Reggio Calabria e della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Calabria, CD multimediale, 2011; Alessia De Pasquale, *La politica culturale di Alfonso Frangipane negli anni Venti in Calabria*, in Serena Carbone (a cura di), *La Calabria e le Biennali di Monza. Una marcia di artisti e sognatori*, Villa San Giovanni 2013, pp. 59-76.

[56] Gaele Covelli (Crotone, 28 maggio 1872 – Firenze, 29 gennaio 1932) nel 1888 si iscrisse all'Istituto di Belle Arti di Napoli, dove fu allievo di Stanislao Lista e Domenico Morelli. Nel 1897 si trasferì a Firenze, per migliorare la tecnica e confrontarsi con i Macchiaioli. Nel 1902 fu nominato Professore Onorario di Pittura all'Istituto di Belle Arti di Napoli. Nel 1912 e nel 1915 espose a Londra alla Royal Academy. Nel 1924 alla III Mostra d'Arte Calabrese il suo Ritratto di Frate Certosino del 1917 fu acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Ora è esposto alla Pinacoteca Civica di Reggio Calabria. Da una lettera dell'8 maggio 1957 inviata al Sindaco di Reggio Calabria dal Soprintendente de Franciscis (custodita presso l'Archivio Storico Comunale di Reggio Calabria), risulta che la tela è di proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, che la cedette al Museo Civico il 1922 in deposito provvisorio.

[57] Alfonso Frangipane, *Una protesta di Gaele Covelli*, in "Brutium", n. 5 (1923), p. 2.

[58] Rachele Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Milano 2018, pp. 170-171, nota 29, p. 301.

[59] Enrico Lavagnino (a cura di), *Mostra dell'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, marzo-maggio 1953, sala 69, retrospettiva su Umberto Boccioni, catalogo a cura di G. C. Argan, M. Calvesi, Roma 1953, p. 7.

[60] Cit. in M. Calvesi, A. Dambruoso, *Catalogo generale*, cit., 2016, p. 18.

[61] Riccardo Notte, *Emilio Notte futurista*, in *Zang Sud Sud, Boccioni, Balla, Severini e il Futurismo meridionale*, Città di Castello 2009, pp. 59-60; Aurora Spinosa (a cura di), *Emilio Notte. Maestri. Accademia di Belle Arti di Napoli*, catalogo della mostra, Accademia di Belle Arti di Napoli, 25 maggio-15 luglio 2012, Napoli 2012.

[62] "Brutium", n. 1 (1926), p. 4; Rachele Ferrario, *Boccioni. Vita di un sovversivo*, Milano 2022, pp. 8-11.

[63] I Futuristi esposero nel padiglione della Russia, che non partecipò. T. Migliore, *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, in T. Migliore, B. Buscaroli (a cura di), *Macchina di visione. Futuristi in Biennale. Scegli una stella, chiamala Futurismo, viaggerà*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Giustinian, 7 giugno - 22 novembre 2009), Venezia 2009, pp. 25-115.

[64] Paola Somenzi, *Mino Somenzi. Il mantovano futurista*, Mantova 2018. Cfr. Fondo Mino Somenzi MART.

[65] Nicoletta Boschiero, *I pannelli di tessuto cucito di Depero alla IV biennale di Reggio Calabria*, in Serena Carbone (a cura di), *La Calabria e le Biennali di Monza. Una marcia di artisti e sognatori*, Villa San Giovanni 2013, pp. 79-95.

[66] A. Frangipane, *L'arte alla IV Biennale Calabrese. Piccola guida delle sale d' arte moderna*, in "Brutium", n. 11 (1926), p. 3.

[67] Pia Zanolli Misefari, *L'anarchico di Calabria. La grande esperienza di una vita intera con Bruno Misefari*, Firenze 1972. Pia Zanolli espose *Forze cromatiche* e *Pigama*.

[68] A. M. Ruta (a cura di), *Pippo Rizzo. Un nomade nell'arte del Novecento siciliano*, Palermo 2008; Giulia Gueci-Sergio Troisi (a cura di), *Pippo Rizzo. Dialoghi futuristi*, Villa Zito, Palermo, 6 luglio-16 settembre 2018, Palermo 2018.

[69] "Brutium" n. 9 (1926), p. 1

[70] La lettera è pubblicata in E. Benedetto, *Futurismo centoX100*, Roma 1991, pp. 61-62.

[71] Biografia in: Antonietta de Fazio, *La Calabria e i suoi artisti. Dizionario dei pittori (1700-1939)*, Soveria Mannelli 2020, pp. 292-293.

[72] A. Frangipane, *L'Arte alla IV Biennale Calabrese*, cit., p. 3.

[73] Su Guglielmo Jannelli vedi *infra*, nota 46.

[74] Segreteria Generale, Protocollo n. 3715 del 2/12/1933, Archivio Civico di Milano. Cit. in Zeno Birolli-Marina Pugliese, *I gessi di Boccioni e le successive traduzioni in bronzo*, in "*Semenario internacional de Concervaçao de Escultura Moderna*", Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014, nota 10.

[75] Il testo è riportato in *Calabria futurista*, cit. pp. 75-76.

[76] A. M. Ruta (a cura di), *Giulio D'Anna aeropittore mediterraneo*, Palermo, 2005; Virginia Buda, *Un "pittore limpido e festoso". Giulio D'Anna a Messina tra Futurismo e Astrattismo*, Messina, 2006; Maurizio Scudiero, *D'Anna, futurista ed aeropittore. Un grande artista tuttora da scoprire*, in *Giulio D'Anna, Futurismo e Aeropittura*, Vittoria 2019; A. M. Ruta, *Gli aerei lirici*

di Giulio D'Anna, in *Giulio D'Anna, Futurismo e Aeropittura*, cit. V. Buda, *Osservazioni in margine alla mostra dedicata a Giulio D'Anna. Aggiunte al catalogo*, in "Conversazioni d'arte in Sicilia", n. 2, Messina 2020, pp. 123-129.

[77] Santi Correnti, *Il futurismo in Sicilia e la poetessa catanese Adele Gloria,* Catania 1990.

[78] Saverio Liconti nacque a Reggio Calabria il 26 giugno 1910 e morì a Scilla il 4 agosto 1988. Figlio di Francesco Liconti, rappresentante di Commercio, e di Maria Porcino, modista, si diplomò al Liceo Scientifico di Reggio Calabria e nel 1940 conseguì la Laurea in Ingegneria Civile al Politecnico di Torino. Dopo aver lavorato dal 1939 come progettista presso la FIAT a Torino, si dedicò alla libera professione nella sua città natale.

[79] Agostino Contò, *Le carte del Fondo Callegari-Boccioni nella Biblioteca Civica di Verona*, in Agostino Contò e Francesca Rossi (a cura di), *Umberto Boccioni Atlas*, Milano 2016, p. 122 e nota 8.

[80] Comune di Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, 375x492 mm, acquaforte e puntasecca. M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni*, Milano 1983, p. 220; Paolo Bellini, *Umberto Boccioni. Catalogo ragionato delle incisioni, degli ex libris, dei manifesti e delle illustrazioni*, Cinisello Balsamo 2004, pp. 48-51, n. 9; Valentina Elvira Tebala, *La percezione del paesaggio-ambiente di Umberto Boccioni attraverso lo studio di cinque incisioni*, in "Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione e del disegno", n. 123 (2020), p. 39.

[81] Joshua C. Taylor, *The graphic work of Umberto Boccioni*, New York 1961, scheda 301; Guido Ballo, *Boccioni, la vita e l'opera*, Milano 1982 (II edizione, I edizione 1964), p. 57; E. Crispolti, *Boccioni, nel disegno*, in E. Crispolti e T. Sicoli (a cura di), *Umberto Boccioni. Una raccolta di disegni e incisioni*, Catalogo della mostra, Museo dell'arte dell'Otto e Novecento, Rende, 15 marzo-14 settembre 2008, Cosenza 2008, pp. 32-33; Giuseppe Virelli, *Le incisioni di Umberto Boccioni nella Collezione Tabarroni*, in "Bollettino del Gabinetto dei Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna", n. 3 (2016).

[82] E. Coen, Licisco Magagnato e Guido Perocco (a cura di), *Boccioni a Venezia. Dagli anni romani alla mostra d'estate a Ca' Pesaro. Momenti della stagione futurista*, Galleria dello Scudo e Museo di Castelvecchio, Verona, 1 dicembre 1985 - 31 gennaio 1986, Milano 1985.

[83] *Umberto Boccioni. Diari*, a cura di Gabriella Di Milia, Milano 2003, pp. 20-21. Alessandro Zezzos (Venezia 1848-Vittorio Veneto 1914) si formò presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia.

[84] *Umberto Boccioni Atlas*, cit.

Papireto I (2022) - pp. 77-85
ISSN 2974-668X

La Fontana Pretoria di Palermo e Felice Orsini*

Stefano Valeri

Il settimo decennio del Cinquecento vede in Palermo l'inizio dei lavori per l'innalzamento di una 'gran fonte' nella piazza antistante il Palazzo delle Aquile, sede del Senato locale. La capitale del viceregname vuole così dar vita alla rappresentazione di un teatro marmoreo sui temi della mitologia civica: autocelebrazione municipale e, al contempo, rivendicazione delle proprie prerogative da parte del Senato siciliano rispetto al potere spagnolo di Filippo II[1].

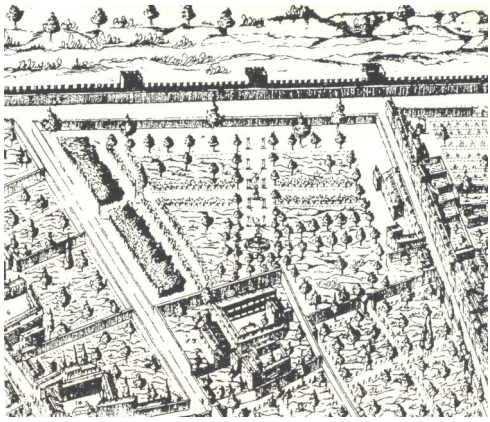
Dal 1570 circa al 1584, una miriade di sculture, già appartenute a don Luigi di Toledo (cognato di Cosimo I de' Medici) e disseminate nel giardino della sua proprietà a Firenze [Fig. 1], in Palermo vengono collocate entro una struttura geometrica concentrica, apparentemente circolare ma in effetti ellittica. Le opere, in larghissima parte lavorate a Firenze circa un ventennio prima dallo scultore di formazione bandinelliana Francesco Camilliani (m. 1586) e in alcuni esempi firmate da Michelangelo Naccherino (m. 1622), nella piazza sicula sono allestite dal figlio del Camilliani, Camillo, architetto e anch'egli scultore.

L'area della piazza, quadrangolare e non eccessivamente grande, fa orientare Camillo verso una disposizione dell'intero complesso per forme concentriche (interrotte ritmicamente in quattro punti), dall'esterno verso il centro, dove s'erge il fuso portante tre tazze ovali [Fig. 2].

Nel corso dei secoli alcune statue sono state parzialmente o completamente ricostruite, altre eliminate dopo un primo reintegro, cosicché l'aspetto attuale della fontana [Fig. 3] presenta, partendo dalla zona centrale, una grande vasca con fuso decorato con figure umane e animali, sovrastato da un Bacchino (individuato come il *Genio di Palermo*); un primo giro di statue con *Cerere*, *Trittolemo*, [*Venere Verticordia*], *Vertumno*, *Orfeo*, *Abbondanza*, *Liberalità*; un secondo giro di statue con *Venere*, *Adone*, *Ercole*, *Bacco*, *Apollo*, *Diana*, [*Mercurio*], *Pomona*; quattro peschiere curvilinee contenenti ognuna sei protomi animali; quattro vasche sovrastate dalle personificazioni dei fiumi ricordati dalla tradizione palermitana *Oreto*, *Mardolce*[2], *Papireto* e *Gabriele*, affiancati ciascuno da un *Tritone* e da una *Nereide*; infine otto *Erme* collocate a coppie come termini dei quattro ingressi all'intero complesso[3].

Sono ormai note le questioni di carattere storico, quale la con-

CC BY ND



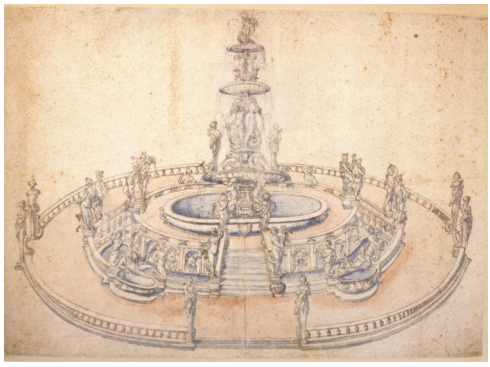


Figura 1. *Giardino di Luigi di Toledo* a Firenze, Stampa da Stefano Bonsignori (1585); Figura 2. Camillo Camilliani, *Disegno preparatorio stadio definitivo della Fontana Pretoria a Palermo*, Berlino Kunstbibliothek; Figura 3. Palermo, *Fontana Pretoria.*

tingenza favorevole di cui si avvale il Senato palermitano che, oltre ad altre motivazioni, approfitta delle emergenze finanziarie di Luigi di Toledo - giocatore d'azzardo spesso insolvente, rimasto anche privo dell'appoggio della sorella Eleonora, moglie di Cosimo I, deceduta nel 1562 - per un rilancio d'immagine sfruttando l'intermediazione di Garçia, fratello di Luigi e già viceré in Sicilia.

Tralasciando ora varie questioni di carattere stilistico e formale, si possono però vagliare altri aspetti filologici che il complesso della fontana esprime e tentare una lettura non necessariamente alternativa a quella che vedeva, nella seconda metà del Cinquecento, l'intera opera manifestarsi didascalicamente a tutta la popolazione, a qualsiasi grado di cultura essa potesse appartenere.

Il tutto iniziando dalla considerazione che la fontana, argutamente già definita 'Pantheon ambiguo'[4], non ha una intitolazione particolare, non ne ha anzi nessuna.

Nello stesso arco cronologico e regionale più stretto, conosciamo quelle di poco precedenti messinesi, entrambe montorsoliane: una dedicata a Orione (1547-53); l'altra a Nettuno (ca. 1557). Come ancora a Nettuno sono intitolate importanti opere coeve del Giambologna a Bologna (1563-66) e dell'Ammannati in piazza della Signoria a Firenze, tra il 1563 e il 1577.

Tutte opere che hanno un punto di riferimento privilegiato e riconoscibile: l'eroe o il nume tutelare attorno al quale si sviluppa l'intera iconografia tematica. E a Messina, anzi, viene addirittura incaricato Francesco Maurolico per la composizione dei distici incisi sulle vasche. Programmazione, dunque, ben precisa e realizzazione contemporanea di opera e descrizione.

A Palermo ciò non accade, perché se è vero che esiste una 'descrizione' della fontana, questa non avviene prima, neanche durante, ma solo dopo l'installazione di tutte le sculture. Il *Discorso sopra le statue della Fontana Pretoria di Palermo*, viene infatti scritto dal poeta Antonio Veneziano su commissione del Senato palermitano che però rilascia l'incarico solo dopo un decennio dalla posa dell'ultimo frammento di marmo. E va inoltre ricordato che lo stesso *Discorso*, interrottosi alla morte del Veneziano (1595), vede il suo completamento solo alla metà del Seicento, quando Francesco Baronio Manfredi descriverà il 'quarto ordine',

Figure 4 e 5. Palermo, Fontana Pretoria, Una delle quattro semivasche con protomi animali; Palermo, Fontana Pretoria, Fuso con il *Genio di Palermo*.

relativo alle protomi animali delle semivasche[5].

Comunque, lo stesso Veneziano parla genericamente del 'Pantheon', cioè delle statue nel complesso, neanche dando una particolare rilevanza al puttino in cima al fuso [Fig. 4], seppure chiamandolo *Genio di Palermo* e associandolo alla condizione della capitale come città 'felice' (con esplicito riferimento alla viceregina Felice Orsini); quindi in un certo senso forse solo timidamente rendendogli condizione di primato, non fosse altro perché posizionato più in alto di tutti.

Anche la distinzione dei marmi già lavorati a Firenze, rispetto a quelli eseguiti in loco, crea l'opportunità di superare l'analisi stilistico-formale, per rivolgere l'attenzione su alcuni significati (e significanti) più o meno palesi. E in tal senso le sculture che decorano le quattro semivasche suscitano uno spunto di approfondimento [Fig. 5].

Nel *Notamento di tutti li marmi di la fontana*[6], lista in cui compaiono i 644 pezzi trasferiti a Palermo nel 1574, sono elencate 19 teste di animali, ma il progetto di Camillo Camilliani prevede quattro settori semicircolari relativi ad altrettante peschiere, ognuna organizzata in sei nicchie contenenti protomi animali, per un totale di 24. Quindi cinque teste vengono eseguite direttamente a Palermo.

Il *cavallo marino*, il *leopardo*, la *pantera*, l'*orso* e la *tigre* sono descritti secondo la logica espressa per gli altri: significato della loro presenza e dell'attinenza con l'acqua in base a caratteristiche desunte dalla letteratura classica (Orazio, Plinio, Pierio Valeriano ecc.) a sua volta sensibile alle tradizioni del mito. Alcune volte, però, la descrizione del Baronio sorvola o appena accenna a significati che pure dai bestiari medievali potrebbe attingere.

È il caso, per esempio, del *cavallo marino* [Fig. 6], che l'autore mette in relazione alla origine nilotica e alla simbologia della tirannia (evocata dalla trascorsa dominazione francese) sconfitta dall'orgoglio palermitano. Di fatto l'ippocampo è considerato, dai greci e dai romani, come una guida per l'aldilà (peraltro come il delfino, presente anch'esso in un'altra nicchia), un genio tutelare ma anche un guaritore; tant'é che proprio nell'antichità, ridotto in polvere, il cavallo marino costituisce una cura per molte malattie. E soprattutto quest'ultimo dato di carattere 'medico' sarà utile per un collegamento con la figura di Felice Orsini (1540-1596), consorte del Viceré Marcantonio II Colonna (1535-1584), la quale, appunto, vive la corte palermitana dal 1577 al 1584, quindi nello stesso periodo di allestimento della fonte.

L'*orso* [Fig. 7] è un altro animale che non troviamo nella lista del '74. Baronio ricorda la leggendaria segretezza del suo parto (*ursi partus*) e assimila questa dote a quella di cui il Senato e la città di Palermo si erano serviti per gestire, appunto con segretezza, la rivolta contro gli invasori francesi (*urbis partus*). E l'orso, come noto, è emblema della famiglia Orsini.

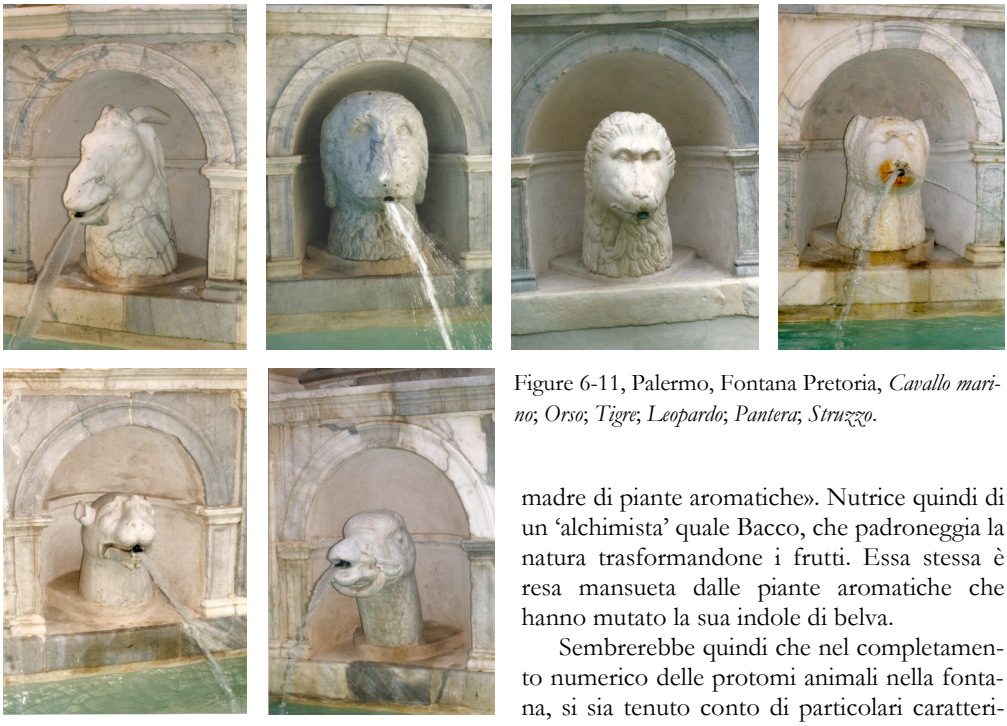


Figure 6-11, Palermo, Fontana Pretoria, *Cavallo marino*; *Orso*; *Tigre*; *Leopardo*; *Pantera*; *Struzzo*.

La *tigre* [Fig. 8] è descritta come una belva ammansita dalla presenza, nella fonte, di Apollo con la sua musica e da Mercurio. Ambedue rendono la tigre buona madre di tutti, che «nudrisce i cittadini coll'affetto, i foristieri coll'oro, i tigri coll'acque ed i serpi col sangue». Insomma, una sorta di trasformazione alchemica della natura dell'elemento (in questo caso animale) attraverso l'armonia.

Il *leopardo* [Fig. 9], che Baronio dice «dalla lionessa e dal pardo generato» anch'esso è simbolo della trasformazione («della sua natural fierezza totalmente scordato»), così come lo è la città di Palermo che «può cambiar la qualità del mar ch'é salso in dolce» e, parimenti, «potrà cangiar i costumi e trasformar la gente». Ancora un elogio della trasformazione.

Della *pantera* [Fig. 10], infine, il descrittore ricorda la tradizione poetica che la vuole balia di Bacco, amante del vino, «nel di fuori ben bella, così anche è odorosa e col disseminar l'odore cattiva le scimmie». Animale che «ama molto le cose aromatiche, le quali sono cagione che lei si cattivi nella contrada della Panfilia, madre di piante aromatiche». Nutrice quindi di un 'alchimista' quale Bacco, che padroneggia la natura trasformandone i frutti. Essa stessa è resa mansueta dalle piante aromatiche che hanno mutato la sua indole di belva.

Sembrerebbe quindi che nel completamento numerico delle protomi animali nella fontana, si sia tenuto conto di particolari caratteristiche, da un lato facilmente leggibili, dall'altro vincolate da un intreccio di significati convergenti nella segretezza di qualcosa che non deve essere svelato. Che non deve svelare, forse, gli altri piani di lettura dell'intero complesso e delle correlazioni di significato tra statue e statue, come tra gruppi e singoli pezzi.

Bisogna inoltre ricordare che uno degli animali già arrivati da Firenze viene descritto dal Baronio come un toro ma, con tutta evidenza, è uno *struzzo*, visto che l'anello di ferro non fora le nari ma è stretto in un becco [Fig. 11]. Già il Vasari, rappresentando con questa iconografia l'allegoria della Giustizia, nella Sala dei Cento Giorni al palazzo romano della Cancelleria, aveva spiegato in una lettera del 1543 al cardinal Farnese che «[...] lo struzzo per essere aereo e terrestre, sì come essa (giustizia) è umana e divina, smaltisce il ferro, sì come si purga per lei ogni ignominia [...]».

È difficile credere che il Baronio abbia errato così banalmente, scambiando lo struzzo per un toro, oltretutto riservandogli un'ampia descrizione incentrata sul tema della generosità e fortezza[7]. Sembrerebbe invece che, nascon-

dendoci un elemento critico, ce ne abbia fornito uno in più.

Ancora alla metà del Seicento la memoria del vecchio viceré Marcantonio II Colonna [Fig. 12] non doveva essere celebrata troppo volentieri. Ricordiamo che il Colonna era stato richiamato in Spagna da Filippo II nel 1584, soprattutto per questioni politiche (il viceré si era opposto all'invadenza del Sant'Uffizio, retto all'epoca dal potente Diego Haedo) ma in effetti anche sull'onda di una storia mista di sesso e crimini che l'aveva coinvolto in prima persona[8]. Evitare, nonostante il tempo trascorso dal grande scandalo, di richiamare l'immaginario collettivo al ricordo di un governo che si definiva 'giusto', perché tanto vale indubitabilmente la presenza dello struzzo, sembrerebbe sia stata una sorta di *damnatio memoriae* operata dal Baronio.

A questa 'firma' – ma ce ne sono altre, colonnesi, trattate in altro contesto[9] – va dunque ad aggiungersi quella della moglie di Marcantonio, Felice Orsini [Fig. 13] con l'orso. Anche donna Felice sembrerebbe lasciare altre tracce proprio attraverso la stratificazione di significati delle protomi animali già citate e, ancor più in profondo, in un'aura sovrasensibile e avvolgente il tema primo della fontana: l'acqua in quanto bene primario per la vita.

Inoltre, la fontana è intrisa di una forte simbologia apotropaica - alle drastiche misure adottate dal Colonna, contro l'espandersi a Palermo della peste abbattutasi sulla Sicilia già nel 1575[10], si aggiunga il passaggio di una luminosissima cometa nel 1577[11], seguita certamente con apprensione [Fig. 14] -, proprio per la presenza abbondante dell'acqua purificatrice e salvifica, del corpo e dell'anima. Qui sembrerebbe che i Colonna pensino a tutte e due le cose e in particolar modo Felice si dimostrerebbe molto vicina agli interessi pre-scientifici, sovrapponenti con disinvoltura la magia e la medicina.

Una prova è fornita da un trattato sulle proprietà terapeutiche delle gemme, a lei dedicato nel 1577 da Scipione Vasolo da Pavia[12]. La litoterapia è qui ritenuta di grande efficacia perché le «[...] Virtù delle Gioie, le quali sono di tanta proprietà, et utile alli corpi humani, che operano Salute, e lunga Vita [...] e generar Alegrezza [...] accioche li Medici non habbino da mettere con le lor medicine li huomini al pericolo della Morte [...]»[13]. Peraltro, la dedica del trattato si rivolge a Felice (alla quale è dedicato anche un sonetto)[14] lodandone le qualità personali e confrontandole abilmente sia con le gemme, sia con le perle, sia con l'oro.

Figura 12. Scipione Pulzone, *Ritratto di Marcantonio II Colonna*, Roma, Galleria Colonna.

Come detto, si tenga presente che il trattato non riguarda le caratteristiche fisiche delle gemme, bensì le loro facoltà terapeutiche e magiche trasmesse dalla tradizione greco-ellenistica e riproposte nel tardo medioevo dal domenicano Alberto Magno il quale, specialmente con il *De Mineralibus*, sarà uno dei punti di riferimento principali per una definizione pseudo-scientifica della Gemmologia in ambi-

Figura 13. Scipione Pulzone, *Ritratto di Felice Orsini*, Roma, Galleria Colonna.

to rinascimentale. Nel Cinquecento arrivano in Europa una grande quantità di gemme e solo nella seconda metà del secolo successivo tutti i dati conosciuti sulle pietre cominceranno a essere riesaminati in forma critica, subendo un traghettamento dal contesto medico-magico verso la 'Scienza dei minerali'[15]. Scipione Vasolo si appropria delle tradizioni occidentali precedenti, fortemente addizionate di valenze arabe, e sicuramente le confronta con la più immediata fonte costituita dal trattato *Delle diverse sorti delle Gemme che produce la Natura* di Ludovico Dolce, stampato a Venezia nel 1565. Ne esce una disamina sulle qualità terapeutiche del rubino, come dello zaffiro, dello smeraldo, dell'ametista, dell'ambra, del lapislazzulo ecc., tanto da emanare consigli, per esempio, sull'uso del diamante, il quale, tenuto legato al braccio sinistro, sarebbe efficace contro i nemici e le bestie feroci, oppure, se inghiottito intero (perché polverizzato avrebbe proprietà venefiche) migliorerebbe lo stato di salute[16].

Che Felice Orsini pratichi quindi, in questo periodo, la medicina 'alternativa', non è così improbabile. E per 'alternativa' si deve appunto intendere adesione a una filosofia superiore che si tiene ben distante dalle umane comprensioni e che si avvale di tutti quei presupposti originanti poi, nel Seicento, la cosiddetta 'filosofia chimica' già preconizzata da Paracelso (1493 ca. – 1541). Peraltro, lo scienziato svizzero aveva visto segreta saggezza nella magia attaccando i teologi che equiparavano ingiustamente la magia alla stregoneria, così come si era schierato contro gli esponenti della medicina tradizionale. Cosicché le caratteristiche di una nuova medicina, per Paracelso, dovevano evidenziarsi in quattro punti principali: la *filosofia* (conoscenza della natura invisibile delle cose); l'*astrologia* (influenza degli astri sulla salute del corpo); l'*alchimia* (preparazione di medicine atte al riequilibrio del corpo colpito dalla malattia); l'*etica* (la virtù e l'onestà del medico)[17]. Ed è anche bene ricordare che nel 1575 viene stampato a Basilea il *De magia veterum* o *Arbatel de magia* che sentenzia «Chi vuol conoscere i segreti, sappia segretamente custodire le cose segrete, riveli ciò che va rilevato e sigilli ciò che va sigillato, non dia ai cani le cose sacre e non getti le perle davanti ai porci»[18].

Anche questo, come presumibilmente altri testi, non doveva essere sconosciuto a Felice Orsini che utilizza la Fontana Pretoria non necessariamente in maniera subordinata rispetto all'impegno del consorte. Forse proprio con lo stesso metodo criptico utilizzato pressappoco nello stesso periodo dal suo colto parente Pierfrancesco (detto Vicino) Orsini, del ramo di Mugnano, nel 'Sacro Bosco' di Bomarzo. Là profondamente radicato nella letteratura cavalleresca nella quale Vicino trova un rifugio evocativo anche in memoria del figlio Orazio, perito a Lepanto nel 1571 durante la famosa battaglia che l'aveva visto a fianco dell'altro consanguineo Paolo Giordano, signore di Bracciano, e di Marcantonio II Colonna [Fig. 15][19]; qui negli ancor più misterici meandri della segreta filosofia. Ma certamente i cinque animali scolpiti a Palermo, e che appunto potrebbero riferirsi a precise indicazioni di Felice nella loro convergenza di significati ultimi (entro cui la stessa precisa struttura geometrica

Figure 14 e 15. Cometa del 1577 vista da Praga, stampa dell'epoca; Bomarzo (Sacro Bosco), *Elefante e soldato*.

della fontana, più volte ripartita, deve avere un ruolo determinante)[20], sembrano poi parte di un programma ben più complesso, in cui si sia utilizzato un vero e proprio codice, quasi inarrivabile e noto solo a una ristrettissima cerchia di eletti.

Fontana Pretoria - Bibliografia orientativa

Vincenzo Di Giovanni, *Del Palermo restaurato*, in "Biblioteca storica e letteraria di Sicilia" II, Palermo 1872; Gioacchino Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 2 voll., Palermo 1880-83; *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, tomi VII-VIII, Firenze 1906; Giuseppe Samonà, *L'opera dell'architetto fiorentino Camillo Camiliani in Sicilia alla fine del Cinquecento*, in "Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", a. IV, fasc. II-III, Roma 1933; Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. X, *La scultura del Cinquecento*, t. II, Milano 1936; Lia Russo, *La fontana di Piazza Pretoria in Palermo*, Palermo 1961; Francesco Negri Arnoldi, a. v. *Camillo* e *Francesco Camilliani*, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. XVII, Roma 1974; Rosario La Duca, *La città perduta*, III serie, Palermo 1977; Nino Basile, *Palermo felicissima*, v. 3, Palermo 1978; Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, *Il teatro del Sole*, Roma 1981; Romualdo Giuffrida, *Le piazze di Palermo*, Palermo 1982; Giulia Davì, Santina Grasso, *Vicende e restauri della Fontana Pretoria a Palermo*, in "Bollettino d'Arte del Ministero dei BB. CC. AA", n. 17, gennaio-febbraio, 1983; Leonardo Maria Lo Presti, *Nuova ed esatta descrizione del celeberrimo fonte esistente nella Piazza del Palazzo Senatorio di questa Felice e Fidelissima città di Palermo detta comunemente la Fontana del Pretore*, Palermo 1737, in *Antologia di passeggiate palermitane*, a cura di R. La Duca, Palermo 1983; Simonetta La Barbera Bellia, *La scultura della maniera in Sicilia*, Palermo 1984; Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Le fontane di Palermo*, Palermo 1984; Salvatore Pedone, *La Fontana Pretoria di Palermo*, Palermo 1986; Giuseppe La Monica, a cura di, *Pantheon ambiguo. La Fontana Pretoria di Palermo nell'analisi formale e nel commento di Antonio Veneziano e Francesco Baronio Manfredi*, Palermo 1987; Maria Pia Demma, *Vicende storiche, iconografiche e proposte metodologiche di restauro e di riconfigurazione*, in *Fontana Pretoria Studi per un progetto di restauro*, Palermo 1995; Luigi Zangheri, *Il giardino dimenticato di don Luigi di Toledo*, in *Storia del giardino e del paesaggio Il verde nella cultura occidentale*, Firenze 2003; Stefano Valeri, *Arte, storia e letteratura nella Fontana Pretoria di Palermo*,

in Id., *Appunti sulla scultura manierista*, Roma 2005, pp. 9-77; *La Fontana Pretoria in Palermo Hic Fons, cui similis nullus in orbe patet*, a cura di M.P. Demma e Giuseppina Favara, Palermo 2006; Marcella La Monica, *La Fontana Pretoria di Palermo analisi stilistica e nuovo commento*, Palermo 2006; S. Valeri, *Il 'magico' segreto di Felice Orsini nella Fontana Pretoria di Palermo*, in Sergio Rossi, S. Valeri, *Magia e medicina, espressioni artistiche dal XV al XVIII secolo*, Napoli 2008, pp. 99-120.

Note

* Il presente contributo è frutto di revisione e aggiornamento di un precedente saggio dello stesso autore sul medesimo tema, dal titolo: *Il 'magico' segreto di Felice Orsini nella Fontana Pretoria di Palermo*, pubblicato nel volume *Magia e medicina, espressioni artistiche dal XV al XVIII secolo*, a cura di Sergio Rossi, Stefano Valeri (Napoli 2008, pp. 99-120).

[1] Archivio Comunale di Palermo, Consigli Civici, aa.1571-72, n. 68, c. 260, in ultimo riportato da Vincenzo Abbate, *Contesti palermitani della Fontana Pretoria*, in Stefano Valeri, *Appunti sulla scultura manierista*, Roma, 2005, p. 79 e seg.

[2] Che è poi l'immagine letterario-poetica assegnata, dai descrittori dell'epoca, al torrente Kemonia (o Cannizzaro).

[3] Tra parentesi quadre sono indicate le statue non più *in situ*.

[4] Si v. Giuseppe La Monica, a cura di, *Pantheon ambiguo. La Fontana Pretoria di Palermo nell'analisi formale e nel commento di Antonio Veneziano e Francesco Baronio Manfredi*, Palermo 1987.

[5] Se ne veda l'intera trascrizione in ivi, pp. 175-269. Tutte le citazioni che seguono si riferiscono, *passim*, al testo. L'articolatissima iconografia della fonte palermitana ha sollecitato un'altra successiva 'descrizione' erudita. Si tratta del *Fontaneo*, manoscritto del 1709 opera di Padre Biagio di Benedetto Crocifero di Patti, ora meritoriamente riportato quasi integralmente in Marcella La Monica, *La Fontana Pretoria di Palermo analisi stilistica e nuovo commento*, Palermo 2006.

[6] Pubblicato per la prima volta in Gioacchino Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 2 voll., Palermo 1880-83.

[7] Per la descrizione si v. G. La Monica, a cura di, *Pantheon ambiguo*, cit., pp. 207-212.

[8] Si tratta della questione che vede Marcantonio invaghirsi della giovanissima Eufrosina Siracusa, moglie dell'altrettanto giovane Calcerano Corbera, figlio di Antonio, barone di Miserendino. Questi vuole indagare la tresca ma il Colonna riesce a farlo incarcerare per debiti e, poco dopo, il malcapitato muore. Nel frattempo, Calcerano viene inviato in missione a Malta dove però, più o meno misteriosamente, viene assassinato. Poi accade che Marcantonio, come sappiamo, viene richiamato a Madrid e anch'egli, a Medinaceli, trova una morte alquanto sospetta. Dallo sviluppo della storia sappiamo che Felice Orsini si prende cura di Eufrosina, portandola con sé a Roma e dandola in sposa a Lelio Massimo, già compagno di Marcantonio a Lepanto. Matrimonio, però, non gradito dai due figli del Massimo i quali pensano bene di uccidere Eufrosina, tuttavia pagando a loro volta il delitto con una condanna a morte. Cfr. Vincenzo Di Giovanni, *Del Palermo restaurato*, in "Biblioteca storica e letteraria di Sicilia", II, Palermo 1872, pp. 227 ss. La vicenda amorosa tra il Viceré e la giovane Siracusa è romanzata, in epoca moderna, nel noto racconto *Eufrosina*, facente parte della raccolta di Leonardo Sciascia, *Il mare colore del vino*, edito da Einaudi nel 1973.

[9] Si v. S. Valeri, *Arte, storia e letteratura nella Fontana Pretoria di Palermo*, in Id., *Appunti sulla scultura manierista*, cit., pp. 9-77, *passim*, dove si fa anche riferimento alle analogie tra il Campidoglio palermitano e quello romano.

[10] Si v. Giuseppe Giarrizzo, *La Sicilia dal viceregno al regno*, in *Storia della Sicilia*, vol. VI, Napoli 1981, p. 46 ss.

[11] Paolo Rossi, *Il fascino della magia e l'immagine della scienza*, in *Storia della Scienza moderna e contemporanea*, vol. I, *Dalla rivoluzione scientifica all'età dei lumi*, Torino 1988 (rist. 1998), p. 38. Oltre che da molti astronomi (su tutti lo scienziato danese Tycho Brahe) la cometa è vista anche da Pirro Ligorio, che ne descrive il travolgente passaggio in un manoscritto, conservato nell'Archivio di Stato di Torino, ora riportato in Ginette Vagenheim, *Une description inédite de la grande comète de 1577 par Pirro Ligorio avec une note sur la rédaction des Antichità romane à la cour du duc Alphonse II de Ferrare*, in AA.VV., *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Roma 2014, pp. 304-305.

[12] Scipione Vasolo da Pavia, *Le miracolose virtù delle pietre preziose per salute del vivere humano*, manoscritto conservato nella biblioteca corsiniana (Corsiniano 901), datato 20 marzo 1577. Presentato in occasione della mostra 'Il trionfo sul tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei' (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre 2002 – gennaio 2003), a cura di Antonio Cadei (2002).

[13] Annibale Mottana, *Le miracolose virtù delle pietre preziose per salute del vivere humano di Scipione Vasolo: un trattatello rinascimentale sulle gemme come mezzi per mantenersi in salute senza ricorrere a medicine*, memoria, in "Rendiconti Lincei Scienze Fisiche e Naturali", serie 9, vol. 16 (2005), fasc. 1, p. 64.

[14] «Gemma non usci, mai dell'Oriente / Si Luminosa si pregiata, e Bella / Ch'al Sol non fusse qual minuta stella, / Appresso à questa Perla, Alma, e fulgente. / Che non pur gli occhi, ma l'humana mente / Ralegra anchor di chi s'affissa in Ella / Et hor quest'Alma invita al ciel, hor quella / Lungi partendo, lor dalla vil gente. / Però

quell'ornamento, e quel fin'oro, /dove è legata, ben le si conviene: / Per che fussi perfetto il suo lavoro. / Quest'è la Perla colma d'ogni bene, / l'alta FELICE di Virtù e Thesoro, / che di Natura ogni Eccellenza ottiene». In A. Mottana, *Le miracolose virtù*, cit., p. 64.

[15] Ivi, pp. 28-29.

[16] Ivi, pp. 35-37.

[17] P. Rossi, *Il fascino della magia*, cit. p. 39.

[18] Ivi, pp. 41-42.

[19] Il riferimento all'evento è visto da Maurizio Calvesi, in modo convincente, nell'elefante in assetto di guerra che avvolge con la proboscide un corpo di soldato. Si v. Maurizio Calvesi, *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Milano, 2000, pp. 44-45; 232-234.

[20] Fermo restando, come è stato giustamente notato (G. La Monica in *Pantheon ambiguo*, cit., p. 176), che la sequenza attuale delle teste animali non corrisponde alla descrizione del Baronio e che, quindi, oggi è impossibile restituire visivamente l'organica 'lettura' dei vari settori curvilinei in origine prevista.

Papireto I (2022) - pp. 87-95
ISSN 2974-668X

Il banchetto funebre a Siracusa in età arcaica

Giancarlo
Germanà Bozza

Il periodo che seguì la fondazione delle colonie greche in Sicilia vide definirsi nuovi rapporti di identità e di diversità rispetto al mondo nativo anche attraverso nuove simbologie. Tra questi aspetti vanno inserite le pratiche funerarie. Lo studio del "mondo dei morti" come sistema strutturato è possibile solo nel caso in cui una necropoli fornisca un insieme globale di informazioni, le quali vanno lette nel loro insieme come testimonianza del quadro sociale di un particolare momento storico. A Siracusa le pratiche di cremazione secondaria entro lebete, con l'importante presenza di varianti in contenitori ceramici di importazione greca (argiva, corinzia, attica), trovano il collegamento con la il modello omerico reso nella descrizione dei funerali di Patroclo ed Ettore, assumendo quindi il valore del "modello" attraverso l'interpretazione delle élites aristocratiche locali. Il banchetto funebre doveva essere, quindi, una particolare espressione della società aristocratica siracusana in età arcaica.

Tra il VII ed il VI secolo a.C. i corredi delle necropoli siracusane contribuiscono notevolmente a definire i rapporti commerciali che in questo periodo avvicinarono la polis siceliota da una parte all'area greca, in particolare Atene e Corinto, e dall'altra all'area etrusca. La maggior parte delle importazioni attiche ed etrusche a Siracusa proviene dalle necropoli, in particolare da quella in contrada Fusco. Nelle sepolture ai vasi in bucchero e di importazione attica greca (attica, corinzia, greco-orientale) si affiancava l'uso dei contenitori bronzei (lebeti, bacini ad orlo perlato) e ceramici (olle, anfore) come cinerari. Questi contenitori, con i loro probabili significati simbolici, rimasero in uso per tutto il VI secolo a.C. come ossuari contenenti i resti delle cremazioni. Questi vasi, accompagnati dalla presenza delle forme vascolari del simposio, riportano nei riti funerari l'ideologia del banchetto caratteristica delle pratiche conviviali aristocratiche. La loro assenza nei corredi della necropoli di viale S. Panagia potrebbe costituire un elemento importante per potere individuare in essa le sepolture del *demos* siracusano, che fra la fine del VI e il primo quarto del V secolo a.C. si contrappose energicamente all'aristocrazia determinando prima la cacciata dei *gamoroi* e, successivamente, l'avvento dei Dinomenidi.

Le indagini archeologiche hanno individuato varie tipologie di sepoltura: a fossa semplice (scavata nella roccia o nella terra), con

CC BY ND

Figura. 1. Kylix (tipo Siana) proveniente dalla necropoli del Fusco, 570 a.C. ca., attribuita al Pittore C (Beazley), Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" (inv. n. 6028) (da F. Zisa, *Ceramica ateniese a figure nere al Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" di Siracusa*, Torino 2007, pp. 41 – 42).

controfossa, con sarcofago dentro fosse nella roccia o nella terra con coperchio piano o a spiovente, a tegole a cassetta o a cappuccina, a coppi fittili, a capanno con copertura a lastre di pietra, dentro anfore. Le tombe ad incinerazione possono presentare una ulteriore variante, in quanto possono essere di tipo primario con le ceneri lasciate sul posto della combustione (ad esempio in una fossa), oppure di tipo secondario con le ceneri raccolte in un cinerario (vasi, bacini bronzei o urne di piombo). Le continue trasformazioni che hanno interessato l'impianto urbano moderno di Siracusa hanno inciso profondamente sulla nostra conoscenza della sistemazione topografica delle necropoli. Solo per la necropoli di S. Panagia abbiamo qualche dato in più recuperato dalle indagini archeologiche. Più in generale, sappiamo che ogni necropoli doveva essere dotata di un sistema viario interno e che poteva essere collegata al resto dell'impianto urbano o con i principali assi viari che collegavano la città con il territorio circostante[1].

Riguardo le necropoli di Siracusa, circa un secolo fa l'archeologo Paolo Orsi così scriveva: "Se la topografia archeologica di Siracusa è ben definita nelle sue linee generali, manca ancora tutto lo studio dei particolari; è così che fino a dieci anni orsono le sue necropoli erano sconosciute: e forse troppo tardi è giunto l'archeologo dopo tanta distruzione di secoli".

La principale e più antica necropoli di Siracusa si sviluppa all'esterno della cinta muraria, in un territorio che doveva essere destinato a quest'uso, come si può osservare anche a Megara Hyblaea[2]. Nonostante le numerose campagne di scavo che hanno interessato varie parti dell'impianto urbano e periurbano avvenute soprattutto negli ultimi decenni, il quadro d'insieme delle necropoli siracusane appare ancora piuttosto lacunoso e le nostre conoscenze si basano principalmente sulle edizioni degli scavi che hanno riguardato la necropoli più estesa in contrada Fusco.

Le prime indagini archeologiche nella necropoli del Fusco risalgono al 1842, in occasione della costruzione della strada per Floridia. Le prime scoperte fornirono, oltre la documentazione delle tipologie tombali e di corredi, nuovi dati relativi alla topografia delle aree sepolcrali. Le successive ricerche condotte da Mauceri[3] e Cavallari portarono alla scoperta di corredi funerari formati da ceramiche di importazione corinzia e statuette fittili. All'interno di alcune tombe a fossa scavate nella roccia, sconvolte già in antico, furono

rinvenute un frammento scultoreo in pietra calcarea e circa 160 statuette fittili datate all'età arcaica. Per l'abbondanza di materiale furono studiate le ceramiche di importazione ed i grandi crateri a colonnette arcaici con decorazione geometrica dipinta di produzione locale[2]. Lo studio topografico della necropoli permise di osservare un suo progressivo sviluppo verso ovest[3] e di individuare il limite meridionale[4]. Le tombe più antiche della necropoli del Fusco si datano alla fine dell'VIII secolo a.C. e sono state localizzate nella zona adiacente la stazione ferroviaria. I riti funerari attestati prevedevano sia l'incinerazione primaria in *ustrina* e secondaria in vasi e urne o bacili bronzei entro pozzetti circolari o quadrati. In età arcaica sembra più attestata l'inumazione in fosse rettangolari tagliate in roccia, talvolta contenenti sarcofagi litici, e coperte da lastre di pietra o tegole a spiovente. Durante le campagne di scavo furono documentati anche frammenti di *stelai* con rilievi in calcare e in marmo, di cornici decorate e di edicolette[5]. Nei corredi riportati alla luce erano presenti anche ceramiche di produzione attica relative al banchetto. Dalla tomba 2 proviene una coppa del tipo Cassel-cup[6] con una decorazione a motivi vegetali[7]. Ricordiamo, inoltre, due coppe "a occhioni" del tipo A provenienti dal corredo della tomba 74[8]. Su una coppa sono raffigurati, su entrambi i lati, Dioniso ed un satiro danzante, mentre nel tondo risparmiato si trova il *Gorgoneion*. Sul lato principale dell'altra coppa sono raffigurati un uomo ed una donna stanti contrapposti, sul lato secondario si trovano due donne stanti contrapposte. Anche in questo caso nel tondo interno è rappresentata la maschera della Gorgone[9].

Durante il secolo scorso altre campagne di scavo hanno riportato alla luce numerose tombe, fra le quali otto sepolture in sarcofago monolitico con corredi ceramici del VII secolo a.C.[10] Le tombe del tipo ad inumazione all'interno di sarcofagi monolitici contenevano corredi costituiti da oggetti di ornamento personale e ceramiche. Dagli scavi sono emerse anche sepolture del VI secolo a.C., prevalentemente del tipo a inumazione in fossa di varia tipologia, con orientamento E-O. Queste ultime, molto concentrate e talvolta sovrapposte, contenevano vari oggetti di corredo databili all'inizio del VII secolo a.C. Tra gli oggetti di corredo rinvenuti si segnalano alcuni manufatti datati al VII secolo a.C. come una fibula in bronzo, un pettine in avorio decorato a incisioni con animali affrontati, due spilloni in ferro con globetti, una fibula ad occhiali in avorio con la decorazione incisa a cerchi concentrici[11].

I corredi funerari rinvenuti nella necropoli del Fusco presentano in diversi casi vasi attici, soprattutto a figure nere. Si tratta, per lo più, di forme legate al simposio, in particolare coppe. Nei corredi di questa necropoli sono ampiamente attestate le coppe, in particolare del tipo di Siana. Un esempio, proveniente dalla tomba 425, presente una decorazione floreale all'esterno e, nel tondo interno, un guerriero nudo che corre verso sinistra armato con un elmo di tipo corinzio, lancia, scudo e *knemides*[12]. Più complessa risulta la lettura della scena figurata su un'altra *kylix* di Siana[13] datata al primo quarto del VI secolo ed attribuita da Beazley al Pittore C[14]. Il lato principale della coppa presenta una figura alata tra due cavalieri. La figura maschile barbata indossa un chitone cinto in vita, porta i capelli lunghi legati alla fine da un fermaglio a spirale e indossa dei calzari alati. Ad entrambi i lati si trovano due giovani a cavallo rivolti in direzioni opposte, entrambi vestiti con un corto chitone e con una lancia in una mano e le redini nell'altra. Sul lato secondario è rappresentata una danza di comasti formata da sei personaggio, con indosso un chitone, rivolti verso destra che si muovono in una danza con le braccia rivolte verso l'alto, i gomiti in fuori e le mani piegate in avanti. Il chitone che indossano ricorda, nella decorazione della parte superiore, quello della figura rappresentata al centro nel lato principale. All'interno della coppa, circondata da una cornice di linguette, puntini e cerchi, è raffigurata una sirena retrospiciente dalle ali rese di profilo e con una corona sul capo [fig. 1].

La scena raffigurata sul lato principale di questa coppa si può ricondurre alla rappresentazione del mito dei Boreadi, i quali si colloca-

no in una delle tappe del viaggio degli Argonauti. Durante la loro navigazione essi approdarono a Salmidesso, nella Tracia orientale. Qui regnava Fineo, figlio di Agenore e Cassiopea, il quale dal matrimonio con Cleopatra, figlia di Borea, aveva avuto due figli. Questi ultimi, essendo stati accusati da Idea di averle fatto violenza, erano stati accecati dallo stesso Fineo. Adirato per questo gesto, Borea punì il re tracio accecandolo a sua volta. Per rendere più gravosa la sua punizione erano state inviate due Arpie, Aellopoda ed Ocipeta, che lo tormentavano entrando nel palazzo reale all'ora dei pasti. Ogni giorno gli rubavano il cibo dalla tavola ed insozzavano quello che rimaneva, cosicché presto lo avrebbero fatto morire di inedia[15]. Quando Giasone chiese a Fineo come avrebbe potuto raggiungere il luogo in cui era custodito il leggendario Vello d'Oro, il re tracio in cambio volle essere liberato dalle Arpie, garantendo che per questo non avrebbero destato l'ira di nessun dio. Allora fu servito un pranzo in onore degli Argonauti e, non appena le Arpie giunsero nel palazzo reale, i due figli di Borea, Calaide e Zete, si lanciarono in volo contro di esse[16]. Questo inseguimento ci viene descritto da Esiodo in questi versi delle Eoiae (40).

L'inseguimento si concluse presso le isole Strofadi, dove furono salvate dall'intervento di Iride[17], messaggera di Hera. Da lì si sarebbero ritirate nella caverna del Ditte a Creta. Secondo un'altra tradizione solo Ocipeta si fermò presso le Strofadi, mentre Aellopoda volò oltre ed annegò nel fiume Tigri del Peloponneso, che in suo onore prese il nome di Arpide[18].

Nella ceramica corinzia, come anche in quella attica a figure nere, i Boreadi non sono alati, per indicare che quest'ultimi potevano librarsi in volo sono dotati di piccole ali alle caviglie. Nelle scene figurate riferibili a questo episodio mitologico poteva essere rappresentato un solo personaggio alato, in genere identificato con un Boreade e non con lo stesso Borea. Quest'ultimo, infatti, è piuttosto raro nell'iconografia di età arcaica. Nella ceramica corinzia, in particolare, la rappresentazione dei figli di Borea è difficile da definire, in quanto pur avendo delle precise caratteristiche (una figura maschile in corsa o in volo), può essere interpretata come un elemento decorativo privo di un significato mitologico[19]. In particolare, possiamo ricordare un *alabastron* corinzio, attribuito al Pittore del Boreade e datato al secondo quarto del VI secolo a.C., con la raffigurazione di un giovane alato in volo verso destra.

La rappresentazione di un Boreade sulla ceramica attica a figure nere si può attribuire proprio al Pittore C, a cui si attribuisce una coppa del tipo di Siana di provenienza sconosciuta. Questo vaso è decorato all'esterno con una scena di combattimento tra guerrieri ed un cavaliere, mentre all'interno è raffigurato un Boreade alato in corsa[20]. Un soggetto analogo si trova sulla coppa del tipo di Siana rinvenuta nel 1885 in una tomba della necropoli del Fusco da Cavallari[21]. Per la figura alata rappresentata sul lato principale è stata proposta l'identificazione con un Boreade[22]. I due giovani a cavallo, posti ai lati del personaggio principale della scena figurata, potrebbe non essere semplicemente un riempitivo della scena figurata. Questi due cavalieri potrebbero essere i gemelli Castore e Polluce, che accompagnavano Giasone nella ricerca del Vello d'Oro e potrebbero costituire un preciso riferimento fatto dal pittore ad un momento del mito. In questo caso sarebbero raffigurati uno dei Boreadi, impegnato nell'inseguimento delle Arpie, alla presenza di due compagni anch'essi imbarcati sulla nave Argo, Castore e Polluce. Questa ipotesi di lettura, pur rimanendo ancora tale, potrebbe essere più convincente rispetto ad altre interpretazioni finora proposte. La scena raffigurata sulla coppa di Siracusa sarebbe un valido esempio di una rappresentazione di tipo "monoscenico", in quanto presenta un solo momento drammatico del mito, che nel nostro caso è il volo dei Boreadi. Attraverso questa immagine viene narrata la punizione delle Arpie e la liberazione di Fineo.

La scelta di un vaso con questo tema iconografico per un corredo funerario di un abitante di una colonia greca d'Occidente va vista con particolare attenzione in quanto potrebbe rivelare una motivazione precisa, in quanto rappresentazione dell'affermazione dell'ordine

divino rappresentato dal Boreade sulla tracotanza ferine delle Arpie. All'episodio mitologico partecipano anche i gemelli Castore e Polluce, che ci riportano ad un'aristocrazia legata all'allevamento dei cavalli, in cui si identificava l'oligarchia aristocratica siracusana.

Dall'analisi delle necropoli, in particolare dei corredi funerari, emergono nuovi dati utili alla conoscenza della società siracusana in un periodo così complesso come quello compreso tra la fondazione della colonia corinzia e la fine del regime aristocratico con il successivo avvento della tirannia dei Dinomenidi. Ancora nel V secolo a.C., Platone evidenziava l'importanza della sepoltura, in particolare del padre, che richiedeva sforzi economici notevoli per la famiglia. La scelta del corredo e del rito funerario, nonché il suo svolgimento, costituivano un momento fondamentale di ogni individuo e ne contraddistinguevano l'appartenenza ad un determinato ceto sociale. La prima fase del rito, in particolare, corrispondente all'esposizione del defunto (*prothesis*), poteva durare un'intera giornata e comportava la preparazione del corpo con l'uso di essenze profumate, fiori e gioielli. La scelta del punto di partenza del corteo funebre era altrettanto importante, in quanto costituiva l'inizio di un rito in cui il corpo, avvolto in un sudario e con il capo appoggiato su cuscino, veniva accompagnato dalle lamentazioni al luogo della sepoltura. Erano proprio queste lamentazioni la parte del rito che poteva identificare meglio il rango elevato del defunto. La processione (*ekphorà*) doveva muovere dall'abitazione del defunto e poteva essere una cerimonia per i pochi familiari come un evento pubblico. Tutti i partecipanti erano indicati da norme precise e le donne, in particolare, dovevano occupare delle posizioni precise ed indossare determinati abiti. Sappiamo che le donne in viaggio verso la sepoltura non potevano viaggiare di notte, a meno che non si spostavano su un carro con una lucerna, non potevano portare alcun cibo o bevanda di valore superiore ad un obolo o un cesto più profondo di un cubito e potevano visitare le tombe dei congiunti solo durante il periodo dell'inumazione. Anche il rito della sepoltura doveva avvenire secondo norme ben precise. Ancora Cicerone ricorda l'usanza di cospargere la terra di frutti per assicurare al defunto un riposo sereno e, nello stesso tempo, purificando in questo modo il suolo restituendolo alla vita. Sulle tombe si svolgevano anche libagioni che richiedevano l'uso di particolare vasellame, in parte rinvenuto intorno alla sepoltura. Dopo un'ultima celebrazione, che veniva fatta tre giorni dopo il rito funebre, i parenti del defunto potevano fare ritorno a casa, dove un vaso pieno d'acqua collocato davanti alla porta ricordava il lutto (*miasma*) che aveva colpito la famiglia. Quest' acqua era uno strumento catartico e, quando era possibile, si preferiva quella di mare perché considerata meno contaminata. Dal terzo giorno la dimora del defunto poteva essere purificata e con essa venivano purificati tutti i parenti che lo avevano visitato. Presso la tomba si consumava un pasto rituale (*perideipnon*), che potrebbe essere testimoniato dal rinvenimento di frammenti ceramici e di ossa di animali presso la sepoltura. Un altro pasto si consumava presso l'abitazione del defunto, probabilmente dopo la purificazione. Il lutto si concludeva con il rito *ta enata*, celebrato da familiari ed amici presso la tomba, dopo il quale si tornava alla vita normale in quanto erano stati adempiuti tutti i riti prescritti (*ta nomizomena*). A questo punto il defunto poteva essere ricordato con riti commemorativi annuali[23].

Nelle necropoli di Siracusa, in particolare quella del Fusco, ai vasi in bucchero si affiancava l'uso dei contenitori bronzei (lebeti, bacini ad orlo perlato) come cinerari. Questo elemento era già stato interpretato dalla Albanese Procelli come una strategia "sociale e politica retta da una volontà propagandistica di emergere sul resto della comunità". Si esprimeva anche in questo modo l'oligarchia siracusana (*gàmoroi*), che discendeva dai primi fondatori e deteneva il controllo della proprietà terriera e dell'allevamento dei cavalli.

I contenitori bronzei, in particolare, con i loro probabili significati simbolici rimasero in uso per tutto il VI secolo come ossuari contenenti i resti delle cremazioni. Questi vasi riportano nei riti funerari l'ideologia simposiaca caratteristica delle pratiche conviviali aristocra-

Figura 2. *Skypos* attico a figure nere del tipo A1 (Ure), 550 – 525 a.C., proveniente dalla necropoli di S. Lucia, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" (inv. n. 6028) (da F. Zisa, *Ceramica ateniese a figure nere al Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" di Siracusa*, Torino 2007, p. 40).

tiche. L'assenza di questi vasi nei corredi della necropoli di viale Santa Panagia potrebbe costituire un elemento importante per potere individuare in essa le sepolture del *demos* siracusano, che fra la fine del VI e il primo quarto del V secolo a.C. si contrappose energicamente all'aristocrazia determinando prima la cacciata dei *gamoroi* e, successivamente, l'avvento della tirannia dei Dinomenidi. L'uso di porre contenitori bronzei nelle tombe è attestato fino all'inizio del V secolo a.C. da una particolare forma a fondo piano. Il passaggio alla tirannide dei Dionomenidi dovette segnare la crisi delle grandi famiglie aristocratiche e di questo si troverebbe un'eco anche nei corredi funerari.

Passando ad esaminare le forme vascolari ed i temi iconografici delle ceramiche rinvenute nelle necropoli siracusane è possibile fare ulteriori osservazioni che possono confermare una stretta correlazione tra il rito funebre e i momenti del banchetto e del simposio. I vasi relativi al consumo del vino, in particolare le coppe, si trovano attestate in tutte le necropoli e offrono una maggiore varietà di soggetti. Dalla necropoli del Fusco provengono gli esempi più significativi, in particolare la coppa con la rappresentazione del Boreade in volo tra i Dioscuri su una coppa del tipo di Siana. Sempre da questa necropoli provengono coppe con la rappresentazione della corsa del guerriero nudo e la danza dei comasti. Al mondo dionisiaco riportano scene con Dioniso ed un satiro danzante, su una coppa "a occhioni" dalla tomba 74 del Fusco. Da riferire sempre al culto dionisiaco sono i soggetti generici, come due donne stanti contrapposte, su due coppe "a occhioni" provenienti anch'esse dalla tomba 74, che troviamo anche su una coppa "a occhioni" dalla tomba 115 della necropoli dell'ex Giardino Spagna. Proprio da questa necropoli, che possiamo considerare la più importante all'interno dell'area urbana, provengono coppe con soggetti più legati alle figure degli eroi in combattimento, come la lotta tra Teseo ed il Minotauro, nonché al ciclo troiano con l'agguato di Achille a Troilo o un generico combattimento con guerriero caduto tra due quadrighe.

Al simposio si riferiscono anche le forme vascolari dello *skyphos* e dell'*oinochoe*. Per quanto riguarda il primo ricordiamo la scena di danza armata sul lato principale dello *skyphos* attico a figure nere proveniente dalla necropoli di S. Lucia [fig. 2]. Più complessa è la scena raffigurata su lato secondario con Athena ed Hermes tra doppio coro. Questa rappresentazione si potrebbe interpretare come un momento del rituale di passaggio tra due età delle fanciulle alla presenza di Artemide Arthia, sul lato principale, e di Athena, su quello secondario. Per quanto riguarda le *oinochiai* merita sicuramente di essere ricordato i tre esempi di produzione corinzia di stile transizionale provenienti dalla tomba 6 di Via Di Natale. Particolarmente interessante, e meriterebbe di esse-

Figura 3. Cratere a calice attico a figure nere attribuito al Pittore di Antimenes proveniente dalla necropoli dell'ex Giardino Spagna (da Zisa 2007, p. 38, n. 12) (da F. Zisa, *Ceramica ateniese a figure nere al Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" di Siracusa*, Torino 2007, pp. 38 – 39).

re chiarito meglio, è il contesto del loro rinvenimento per un rapporto tra la tomba ed il muro in conci lapidei squadrati impostato sopra di esso, confermato dal rinvenimento dei frammenti di un anforone del tipo Licodia. Sarebbe suggestivo ipotizzare la presenza di un edificio cultuale da mettere in relazione con la tomba, la cui frequentazione in età arcaica sarebbe stata aperta anche a genti anelleniche.

Sempre legato all'uso del simposio sicuramente deve essere ricordato il cratere, la cui presenza è attestata in molte necropoli siracusane. Dal Fusco sono ampiamente citati i crateri di produzione argiva, riferibili ad un gruppo di coloni che avrebbe preso parte alla fondazione di Siracusa. Per quanto riguarda i crateri di produzione attica possiamo osservare la presenza del tema del corteo con quadriga, che avremo modo di approfondire analizzando i soggetti sulle anfore. Sul lato principale di un cratere attribuito al Pittore di Antimenes dalla necropoli dell'ex Giardino Spagna è rappresentato un corteo divino su quadriga, da identificare con molta probabilità con l'apoteosi di

Eracle [fig. 3].

Il tema del corteo su quadriga viene ripreso su un altro cratere frammentario, proveniente dalla tomba 130 dall'ex Giardino Spagna. Questo soggetto trova importanti esempi nelle anfore attiche a figure nere rinvenute nelle necropoli siracusane. Per le due anfore provenienti dalla necropoli dell'ex Giardino Spagna (tombe 4 e 35) e quella proveniente dalla necropoli di Piazza della Vittoria (sporadico presso la tomba 58) è stata ipotizzata l'identificazione della scena con l'episodio delle nozze di Peleo e Teti. Non mancano le rappresentazioni delle principali divinità, come il caso della triade delfica sul lato principale di un'anfora attica a figure nere del tipo a collo separato con coperchio dalla tomba 4 della necropoli dell'ex Giardino Spagna oppure con la rappresentazione di Hermes, Zeus e Dioniso sul lato principale di un'anfora del tipo a collo distinto frammentaria proveniente anch'essa dalla necropoli dell'ex Giardino Spagna). Al mondo degli eroi appartiene le scene di lotta tra Eracle ed il leone Nemeo sul lato secondario dell'anfora proveniente dalla tomba 4 della necropoli dell'ex Giardino Spagna e sul lato secondario dell'anfora proveniente dalla tomba 4 della necropoli di Piazza della Vittoria, oltre a quella con l'eroe in lotta con Tritone sul lato principale dell'anfora proveniente dalla tomba 4 della necropoli dell'ex Giardino Spagna. Anche nelle anfore si possono osservare scene del ciclo troiano, come nel caso della raffigurazione di Menelao ed Elena, sul lato principale, e dell'agguato di Achille a Troilo, su quello secondario, di un'anfora proveniente dalla tomba 38 della necropoli di Piazza della Vittoria. Più attinente alla sfera del simposio è la rappresentazione del *komos*, che troviamo su un'anfora dalla tomba 58 della necropoli di Piazza della Vittoria. Non mancano scene generiche come quella dell'efebo a cavallo, su un'anfora del tipo B della tomba 61 della necropoli di Viale Paolo Orsi, dell'armamento del guerriero sul lato principale di un'anfora proveniente dal pozzo n. 1 della necropoli di Piazza della Vittoria e del combattimento su un'anfora proveniente dalla tomba 44 di Via Di Natale.

Dall'analisi di questi temi iconografici, tenendo presente anche le forme vascolari ed il contesto di rinvenimento, appare evidente una preferenza per la rappresentazione di divinità ed eroi, in particolare le fatiche di Ercole. I diversi esempi con la scena di corte sacro con quadriga possono riportare un episodio noto come le nozze di Peleo e Teti ad una sfera umana. Maggiori suggestioni offre l'identificazione della scena di danza alla presenza di una divinità femminile (Artemide Orthia e Athena) come raffigurazione di un rito di iniziazione noto ad Atene ma che probabilmente aveva qualche significato anche a Siracusa. Forme vascolari e soggetti parlano chiaramente di una società aristocratica legata ai culti ed agli eroi portati dalla madrepatria. Nei riti funerari era portata a seguire i modelli più antichi, i cui prototipi vanno visti nel funerale omerico di Patroclo. Significativo, in questo senso, può essere considerato il nome Melanippo inciso su un calderone bronzeo datato fra la fine del VII e il primo decennio del VI secolo a.C. Questa iscrizione secondo la Albanese Procelli sarebbe una dedica, mentre Arena la ricollega ad un culto eroico[24].

L'uso di vasi e contenitori in bronzo nei contesti funerari e nei corredi testimonia l'esistenza di un banchetto sacro, eseguito secondo le norme che troviamo nelle fonti. L'uso di consumare un pasto presso la tomba del defunto doveva marcare ulteriormente l'appartenenza ad una cultura che non poteva fare a meno di esprimersi attraverso questi passaggi rituali.

Note

[1] Mariella Musumeci, *Le necropoli di Siracusa*, Palermo 2006, p. 1.
[2] Ivi, p. 3.
[3] Luigi Mauceri, *Relazione sulla necropoli del Fusco in Siracusa*, in "Annales Institutorum", XLIX (1877), pp. 37-58; Giuseppe Fiorelli, *Siracusa*, in "Notizie degli Scavi di Antichità" (1881), pp. 97-98.
[4] Paolo Orsi, *Siracusa. Nuove scoperte nella necropoli del Fusco*, in "Notizie degli Scavi di Antichità" (1894), p. 152.; P. Orsi, *Gli scavi della necropoli del Fusco a Siracusa nel giugno, novembre e dicembre 1893*, in "Notizie degli Scavi di Antichità" (1895), pp. 109-192.
[5] P. Orsi, *Di alcune necropoli secondarie di Siracusa*, in "Notizie degli Scavi di Antichità" (1897), pp. 471-504; P. Orsi, *Sicilia*, in "Notizie degli Scavi di Antichità" (1915), pp. 175-234.
[6] Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" di Siracusa, inv. n. 8509.
[7] P. Orsi, *Siracusa. Nuove scoperte di antichità siracusane*, in "Notizie degli Scavi di Antichità" (1891), pp. 369-416 (in particolare p. 404).
[8] P. Orsi, *Relazione sugli scavi eseguiti nella necropoli del Fusco in Siracusa nel dicembre 1892 e gennaio 1893*, in "Notizie degli Scavi di Antichità" (1893), pp. 445-486 (in particolare p. 466).
[9] Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" di Siracusa, inv. n. 12600.
[10] Santi Luigi Agnello, in "Fasti Archeologici", IV (1949) [1951], n. 1843.
[11] Beatrice Basile, *Indagini nell'ambito delle necropoli siracusane*, in "Kokalos", XXXIX-XL (1993-1994), pp. 1315-1342.
[12] Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" di Siracusa, inv. n. 6190.
[13] Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" di Siracusa, inv. n. 6028.
[14] John Davidson Beazley, *Attic Black-Figure Vase Painters*, Oxford 1956, n. 53.45; *Paralipomena* 23.
[15] Secondo una variante del mito le Arpie furono mandate da Hera e Poseidone come punizione per avere dato ospitalità ad Enea. Nelle Arpie è stato vista la personificazione della dea cretese della Morte e nel mito di Fineo potrebbero essere visti come degli uccelli sacri, a cui i Traci offrivano del cibo (Omero, *Odissea* I, 241 e XX, 66 e 77); a riguardo vedi Robert Graves, *I miti greci*, Milano 1989, pp. 547-549; Károly Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, Milano 2002, pp. 477-479.
[16] Asclepiade di Tragilo, , in Felix Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin 1923, n..12 F 31; Pindaro, *Pitiche*, 4, 182; Pausania, *Periegesi della Grecia*, III, 18, 15 e V, 17, 11; Valerio Flacco, *Argonautica*, IV, 465-473; Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 3-4; Igino, *Favole*, 14, 18 e 19, 3; *Argonautica Orphica* 218-222, 674-679; Oppiano, *Cynegetica* II, 623; Strato Epigrammatico, *Antologia Palatina*, XII, 202, 4.
[17] In Esiodo si legge che Iride è imparentante con le Arpie, in quanto figlia di Taumante e dell'Oceanina Elettra, sorella delle Arpie (Felice Ramorino, *Mitologia classica illustrata*, Milano 1988, p. 139).
[18] Apollonio Rodio, *Argonautiche*, I, 219-223 e II, 264-284; Apollodoro, *Biblioteca*, I, 9, 21; Esiodo, *Teogonia* 265-269; Diodoro Siculo IV, 44 (lo storico di Agira suggerisce l'ipotesi che fosse la seconda moglie di Fineo ad ordinare alle sue ancelle di privare lo sposo del cibo per farlo morire di inedia. I Boreadi, fratelli di Cleopatra, prima moglie di Fineo, avrebbero salvato il re dal complotto e liberato i loro nipoti chiusi in carcere).
[19] Darrel A. Amyx, *Corinthian Vase-painting of the Archaic Period*, vol. II, Los Angeles 1988, p. 661.
[20] *Paralipomena* 24.13 bis; Herman Brijder, *Siana Cups I and Komast Cups*, Amsterdam 1983, tav. 29 c; Thomas H. Carpenter, Thomas Mannack, Melanie Mendonca,, *Beazley Addenda*, Oxford 1989, p. 13; per l'interpretazione del soggetto vedi Caroline Amy Hutton, *Peinture de vase représentant les Boréades*, in "Bulletin de correspondence hellénique" (1899), pp. 157-164.
[21] Francesco Saverio Cavallari, *Relazione sugli scavi eseguiti nella necropoli del Fusco dal 2 settembre al 4 ottobre 1885*, in "NSc" (1885), pp. 49-54.
[22] Humfry Payne, *Necrocorinthia. A study of Corinthian art in the archaic period*, Oxford 1931, p. 78; Madeleine von Heland, *A corinthian Alabastron in Uppsala and its motive*, in "Antike Kunst", VII (1970), pp. 19-32; Cornelia Isler-Kérényi, *Boreade oder Eros?*, in "Archäologischer Anzeiger" (1984), pp. 383-386.
[23] M. Musumeci, *Le necropoli di Siracusa*, cit., pp. 3-5.
[24] Rosa Maria Albanese Procelli, *Calderoni bronzei ad orlo orizzontale interno da Siracusa*, in "Beitrage zur Assyriologie", S. VI, LXVII (1982), pp. 53-57, n. 13, fig. 18; Renato Arena, *Per la lettura di due iscrizioni greche*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", LXXI (1988), pp. 149-153, n. 70; diversamente Johnston la ritiene una formula di possesso (Lilian Hamilton Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece, with supplement by A.W. Johnston*, Oxford 1990, p. 460, n. 23 a).

Papireto I (2022) - pp. 97-101
ISSN 2974-668X

Las yeserías del antiguo Convento de San Francisco de Priego de Córdoba (España)

Manuel Peláez del Rosal

Con el nombre de yesería se designa la decoración que reproduce figuras o formas rectas o curvas sobre una superficie de yeso. En la Historia del Arte y en distintas épocas, desde la musulmana hasta el Renacimiento y el Barroco, se han construido estas estructuras para dar más realce al espacio y con ellas servir de contrapunto de la belleza en bóvedas, arcos o frontales de paredes o muros.

En el antiguo Convento de San Francisco de Priego de Córdoba (España) [Figs. 1 y 2], reconvertido en Hospedería desde el año 2012, existen muestras de yeserías de gran valor en distintos lugares, unas totalmente restauradas y otras pendientes de restauración.

En la entrada del edificio y en el recinto que hoy constituye la Recepción de la Hospedería existe un magnífico y raro ejemplo de yesería mudéjar [Figs. 3 y 4] con grafía geométrica datada a principios del siglo XVI, que recorre horizontalmente el techo sin solución de continuidad y a modo de cornisa, para enmarcar la puerta de entrada, con dos franjas verticales, de la que fue en su origen la Sala Capitular. En estas yeserías se nota la influencia mudéjar, por ser sus artífices alarifes musulmanes al servicio del primer marqués de Priego, don Pedro Fernández de Córdoba, sobrino del Gran Capitán, don Gonzalo Fernández de Córdoba, que fue el fundador de este cenobio franciscano, cuyas obras comenzaron en el año 1507. El calado de estos paños, que pasan inadvertidos transmiten a esta estancia una gran fragilidad y esbeltez.

Dada la plasticidad y considerable calidad estética de estos elementos constructivos también quedan aún restos de yeserías renacentistas en la puerta de acceso al claustro [Figs. 5 y 6], en la que fuera capilla de Santa Bárbara, a modo de arco de triunfo, con concha policromada, de la que existe un modelo de menores dimensiones en el interior de la iglesia conventual, junto al púlpito [Fig. 7], (que habrá de tenerse en cuenta a la hora de la restauración, en cuanto al predominio de los colores oro y verde) y otro importante relieve adosado a la pared contigua con el mismo edificio [Figs. 8 y 9], y que al parecer fue el lugar del enterramiento o panteón funerario datado en 1699 del arzobispo estauropolitano y vicario general de las Misiones de África, fray Diego Ortega, compañero del abad de Alcalá la Real, don Antonio Pimentel y Ponce de León, hijo natural de don Claudio Pimentel Ponce de León, hijo legítimo del

CC BY ND

Figure 1 e 2. *Vista aérea de Priego de Córdoba y Vista aérea del convento de San Francisco de Priego de Córdoba.*

Figure 3 e 4. *Yesería mudéjar en la entrada del edificio*; *Yesería mudéjar en el edificio contiguo al convento.*

IX conde de Benavente.

Por último existen otras muestras de yeserías de estilo barroco, estas también pendientes de restauración, en el arco de entrada a las escaleras, que incluyen el escudo de la Orden [Figs. 10 y 11], otra de grandes proporciones, obra del tallista Juan de Dios Santaella, discípulo del arquitecto don Francisco Hurtado Izquierdo, en la bóveda de esta habitación, con cuatro ángeles en sus ángulos (ya restaurada), otra en el refectorio [Figs. 12 y 13] enmarcando la copia de un cuadro de grandes proporciones, que representa la Santa Cena de Sánchez Cotán, cuyo original se encuentra en la Cartuja de Granada, también restaurada, y finalmente otra bordeando la hornacina del primer cuerpo de la escalera [Fig. 14] asimismo pendiente de restauración, y otra más pequeña en el segundo cuerpo [Figs. 15 y 16] restaurada en el año 2018 por el artista local don Manuel Jiménez Pedrajas.

Observando las imágenes que se adjuntan a este artículo se advierte que salvo la yesería mudéjar, que parece original, aunque incompleta, por existir otro tramo vertical en el edificio colindante, el resto responde a varios proyectos generalizados de reforma, siguiendo el estilo imperante del momento. Uno, el renacentista, se corresponde con la fundación de una capilla en el siglo XVI, y otros, los barrocos de los siglos XVII y XVIII, con sendos episodios históricos relevantes, como fueron haber servido de alojamiento y sepulcro a un eclesiástico convocado por el abad Pimentel para impartir órdenes sagradas de confirma-

Figure 5 e 6 (in alto). *Yesería renacentista en el acceso al claustro conventual y Perspectiva lateral de la yesería renacentista*; figura 7 (sopra). *Yesería original en la iglesia conventual junto al púlpito*; figure 8 e 9 (a destra). *Yesería barroca en el muro contiguo a la iglesia y su detalle.*

ción, para las que éste no estaba autorizado, y los más tardíos, por la celebración en el primer tercio del siglo XVIII de los capítulos provinciales (1712-1719), para fijar la memoria histórica, presididos por el M.R.P. ministro de la provincia de Granada a cuya jurisdicción esta-

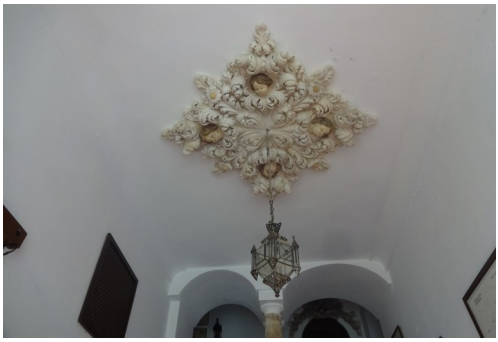


Figure 10 e 11 (in alto). *Yesería del intradós del arco de acceso a la escalera principal y Detalle de la yesería frontal del arco original*; figura 12 (a sinistra). *Yesería del techo de la escalera principal*; figura 13 (a sinistra in basso). *Yesería del refectorio (Santa Cena).*

ba sometido el convento llamado en las fuentes documentales (Libros Becerro) "monasterio" o "convento" de San Esteban (vulgo San Francisco).

El objetivo en todos los casos no fue otro sino procurar un efecto escenográfico o decorativo de embellecimiento y ornato, del que no estuvo ausente la bicromía (color magenta), como había postulado Brunelleschi, y como se observa todavía en algunos de los paramentos del intradós del arco de acceso a las escaleras principales, en las veneras renacentista y barroca, y en el marco del lienzo del refectorio.

Otro particular de interés es el relativo al material empleado en los motivos: el estuco, de escaso valor económico, yeso basto que fue modelado por los tallistas "in situ", con la colaboración de los maestros de albañilería, al no precisarse de técnicos más cualificados, como escultores o imagineros.

De entre todas las yeserías figurativas destacan los dos rosetones ya restaurados (el de mayores dimensiones inserto en el forjado de la escalera, y el más pequeño situado en la bóveda o cupulín de remate del piso superior). El primero de ellos es un bello rosetón cuadrado, tamaño 2x2 mts., compuesto por cuatro partes o secciones simétricas en las que se combinan los temas vegetales (hojas de cardo) y humanos (querubines angelicales). Fue restaurado en el año 2010 por una especialista granadina, la licenciada doña Julia Ramos.

La restauración más laboriosa y compleja de todas las yeserías referidas será la del intradós del arco de acceso a las escaleras princi-

Figura 14 (sopra). *Yesería sobre la hornacina de la escalera principal*; figure 15 e 16. *Yesería en la bóveda de arista del segundo cuerpo de la escalera principal y yesería del arranque de la bóveda de arista*; figura 17 (a destra). *Yesería del intradós del retablo- altar de San Ramón de la iglesia de Nuestra Señora de la Aurora y San Nicasio de Priego de Córdoba.*

pales, bordeada por el escudo franciscano en su parte central, y los fajones de su paramento inmediato, para la que puede servir de modelo la existente en el retablo de San Ramón del templo de Nuestra Señora de la Aurora y San Nicasio [Fig. 17].

Quedan en calidad de depósito un escudo heráldico correspondiente al linaje Herrera, en quien se residenció el patronato del convento a principios del siglo XVI (año 1520), y que estuvo situado en la techumbre del ala este del claustro, cuyos elementos podrían asimismo reconstruirse y colocarse en alguno de sus muros como elemento decorativo también..

De culminar la restauración de las yeserías para cuya acometida se solicitará patrocinio institucional público y privado la fisonomía actual del claustro cobrará mejor aspecto y atractivo, añadiendo en alguna de sus paredes una leyenda en la que se consignen los autores de las labores que se lleven a efecto y el año de su conclusión. En las enjutas de las columnas del lado este se descubrió hace años otra leyenda, que estaba enfoscada, que aludía a la fecha en que el claustro fue reformado que rezaba: REPARATVM ANNO DOMINI 1645.

En conclusión: La mezcla de estilos en este espacio no se compadece con la censura, por no ser excluyentes, sino compatibles, pese a los cinco siglos de su existencia y las circunstancias por las que atravesó el edificio tras la desamortización del año 1835 y su posterior reconversión en una industria textil, instaladaen el interior del claustro, que desapareció por las obras de restauración llevadas a cabo en el periodo comprendido entre 1979 y 2012.

El edificio está declarado BIC[1] y en su mayor parte se ha ubicado una hospedería con la modalidad de hotel rural.

Notas

[1] ORDEN de 28 de abril de 2003, por la que se resuelve inscribir con carácter específico en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Monumento, el Bien denominado Iglesia y antiguo Convento de San Francisco, en Priego de Córdoba (Córdoba). Junta de Andalucía, 04/06/2004, 11956.

Papireto I (2022) - pp. 103-111
ISSN 2974-668X

Il carretto siciliano
Iconografia, forma, modelli e nuove prospettive

Silvia Craparotta

Il carretto siciliano nasce come strumento di lavoro e in quanto tale la sua evoluzione procede in maniera simultanea al progresso economico della Sicilia.[1]

Il sistema viario siciliano, fino alla metà del Settecento, era composto da trazzere, attraversabili soltanto a piedi o sui muli (talvolta disposti in file dette *rétini*). La situazione iniziò a modificarsi quando, a seguito dello sviluppo industriale europeo, i ceti sociali interessati a commerciare con l'Isola premettero per l'elaborazione di un programma di costruzione stradale che venne interrotto, ripreso, modificato, rifinanziato e mai portato a termine, come testimoniano i visitatori stranieri.[2]

Denominare questi sentieri "strade" (la prima fu la «Palermo-Messina-montagne», nel 1852 circa) è azzardato, dal momento che erano caratterizzati da frane, curve pericolosissime e salite quasi impraticabili, tuttavia, il carretto, grazie alle sue ruote alte, al gioco delle boccole (rigorosamente a suon di campana) ed alla presenza di un solo animale capace di trainare un carico leggero, era un mezzo più adatto a superare le avversità rispetto ai suoi predecessori: la *carrozza di voi*, la *lettiga*, la *straula*, lo *strauluni* e il *trainu*.[3]

Il lavoro di costruzione veniva svolto dal carradore, '*u carruzzieri*, che sceglieva personalmente il legno per la creazione, con l'aiuto dei *picciotti,* della forma caratteristica del carretto, quasi identica in tutta l'Isola.

Tuttavia, è possibile distinguere quattro principali tipi di carretto che caratterizzano le aree geografiche da cui traggono il nome: palermitano, trapanese, castelvetranese e catanese.

Il carretto di tipo palermitano presenta una *cascia ri fusu* (un travetto di legno scolpito e dipinto a cui viene incassato l'asse delle ruote) ornata con *rabbischi*, (che ricordano le ringhiere di Barcellona progettate da Gaudî) in ferro battuto realizzati dal fabbro e sormontata da due *sponde* laterali divise da tre pioli in due riquadri (o scacchi).

Il carretto di tipo trapanese ha delle dimensioni maggiori rispetto al tipo palermitano e le fiancate sono divise in tre riquadri da quattro *barruni* sormontate da una barra orizzontale detta *falichetta*, mentre Il carretto di tipo castelvetranese non presenta la *cascia ri fusu* e le *sponde* hanno forma trapezoidale.

CC BY ND

Figura 1. Vito Gandolfo (costruzione), Gianfranco Fiore (decorazioni pittoriche), *Carretto di tipo palermitano,* Diametro ruota cm 125, Costruito a Calatafimi-Segesta, dipinto a Partinico, 2019.

Nella Sicilia Occidentale è possibile fare un'ulteriore distinzione tra: *vinaloru* (per il trasporto di vino e uva) con *sponde* trapezoidali e *tavulazzi* inclinati e *furmintaru e tirraloru* (per terra, sabbia e pietre) entrambi con le *sponde* rettangolari ma nel secondo caso queste sono più basse.[4]

Il carretto di tipo catanese ha dimensioni minori rispetto a quelli già descritti. Il *rabbiscu* (arabesco) palermitano qui prende il nome di *pampinigghi* o '*nfrascatura* ed ha motivi zoomorfi e antropomorfi, le *sponde* hanno forma rettangolare e sono divise in due scacchi con al centro un *cintuni.* Questa stessa caratteristica è presente nel carretto di tipo ragusano (o iblo), in quello di Vittoria e Rosolini.[5]

L'unica misura fissa adottata da tutti i carradori era la distanza tra le due ruote affinché si formassero dei solchi sempre uguali nel terreno per i motivi già spiegati precedentemente.

L'apparato decorativo pittorico del carretto assumeva una doppia funzione di protezione: l'olio ed il pigmento proteggevano il legno dalle intemperie e i santi proteggevano il conducente, l'animale e il mezzo. Ciò è testimoniato dal fatto che queste immagini venivano rappresentate anche in parti che non erano a vista e in particolare sul *pizzo* dove figurava quasi sempre San Giorgio.[6]

La situazione andò avanti così, come testimoniato da Pitrè, Gonzalve De Nervo e dagli ex-voto ritrovati, fino al 1860 circa, quando vennero introdotte nuove figurazioni non solo per attrarre maggiormente la clientela alla merce venduta con il carretto, ma anche perché il popolo siciliano non aveva la capacità di leggere e comprendere le storie scritte nella Bibbia ed era più affine a quelle storie che avevano come temi principali il coraggio, la spavalderia, l'insofferenza, la sopraffazione, lo spirito cavalleresco di protezione del debole e le lotte corpo a corpo[7], temi che si ritrovano principalmente nella *Cavalleria Rusticana* di Mascagni e nella *Storia dei Paladini* di Giusto Lo Dico.

La caduta dei Borboni portò il popolo siciliano ad interrogarsi sulla sua storia passata e presente e ad oltrepassare i confini geografici

e culturali: nel carretto infatti, accanto alle scene ambientate in Sicilia, ve ne erano altre tratte da opere come: *Otello*, *Tannhauser, Tosca, Carmen, Ivanhoe*, *Divina Commedia*; ma anche dalla storia dell'Antica Roma, dell'Egitto, di Cristoforo Colombo, della spedizione dei Mille, dei grandi sovrani stranieri come Carlo Magno e i suoi paladini, in particolare Orlando e Rinaldo.[8]

La definizione pittorica del carro prevedeva tre fasi principali: coloritura, decorazione e figurazione.[9] Durante la prima fase, attraverso l'impiego dell'olio di lino, il legno veniva reso sensibile al colore di fondo, dopodichè si iniziavano a decorare le superfici con leoni (*ù liuni di carrettu* divenne il simbolo di Catania[10]), fregi, fiori, delfini, aquile, *tistuzzi*, angeli, uccelli, sirene, mascheroni e quant'altro fosse di gradimento all'artista o al committente. In Sicilia Occidentale spiccano *rocaille* (che richiamano le bardature dei ricami dei paramenti sacri dei PP. Benedettini di San Nicolò l'Arena di Catania) e *tabbaccheri* con all'interno animali e frutta, mentre nella Sicilia Occidentale dominano arabeschi, decorazioni geometriche, a spicchi e a losanghe che si ritrovano soprattutto in decorazioni di età normanna e gotica della medesima area (dalla Cappella Palatina di Palermo al Duomo di Cefalù, da quello di Monreale a quello di Palermo, per passare al Palazzo Chiaramonte al Duomo di Nicosia, ecc.).[11]

L'origine dei decori che accompagnano le scene è da ricercare, per Capitò e Bottari, come si è appena visto, nell'arte colta siciliana a partire dal XIII secolo. L'arte arabo-normanna aveva alla base proprio la decorazione *a nucidda* che nel carretto veniva intagliata direttamente dal carradore. D'altro canto, studiosi come Magagnuco e Buttitta, pur non escludendo un'origine colta, affermano che questi Maestri abbiano guardato ai mezzi a quattro ruote che precedettero il carretto[12]. Secondo Buttitta, inoltre, le maestranze del carretto avrebbero tratto ispirazione per le scene dalle lettighe, dai *pincisanti,* dai pittori di tavolette votive, dai pittori delle carrozze, dagli imbianchini, dai decoratori di soffitti, dalle pitture su vetro e soprattutto dai pittori dei cartelli per l'*Opera dei pupi* mentre per altri studiosi le scene sono ispirate alle rappresentazioni sui libri di scuola elementare, alle litografie, ai romanzi illustrati, alle *images d'Épinal*, alle pagine della "Domenica del Corriere" ed altre riviste.[13]

Le scene venivano riportate sulle s*ponde* attraverso la tecnica del ricalco: tra la *sponda* e la pagina da ricalcare veniva posta della carta da ricalco (diversa da Palermo a Catania), i contorni del disegno nella *sponda* venivano poi ripassati con del colore e su questa veniva premuta la *vilina* che veniva poi utilizzata per altri carretti.[14]

Il carretto *apparatu* con le bardature per il cavallo, intagliato e dipinto in ogni sua parte richiama l'*horror vacui* e più era ricco, più testimoniava il benessere economico del proprietario: era dunque uno *status symbol*[15] ma non solo. Attraverso le storie narrate su di esso, era un mezzo di alfabetizzazione per il popolo la cui istruzione si fermava alla quinta elementare, ma tanto bastava ai maestri di carretto, per rappresentare le storie sul carretto senza tenere conto della prospettiva, delle sfumature, del disegno anatomico. Tutto ciò, però, unito a titoli sgrammaticati e per metà in dialetto, dava alla scena la vivacità, la dinamicità e forza ricercate dai committenti e che caratterizzano questo mezzo.[16]

Con l'avvento dei mezzi motorizzati, i Maestri del carretto dovettero chiudere bottega continuando però a tramandare, anche se a pochissimi pittori e intagliatori, quei decori che sono arrivati ai giorni nostri e che trovano spazio anche nell'arte contemporanea con Guttuso e le sculture di Domenico Pellegrino.

Ma è grazie al progetto di Dolce e Gabbana, iniziato nel 2013, se oggi i decori dell'arte popolare siciliana sono ricercati ed utilizzati per adornare qualsivoglia oggetto.[17] Nel corso di questi anni, infatti, le figurazioni del carretto siciliano, ormai quasi dimenticate, sono utilizzate per decorare non solo abiti ed accessori di moda ma anche elettrodomestici (per via della collaborazione con SMEG) e *packaging* alimentari (con la collaborazione con Fiasconaro).

Tra i pittori siciliani che lavorano per Dolce e Gabbana vi è Gianfranco Fiore, artista partinicese e Maestro di carretti siciliani che

Figura 2. Gianfranco Fiore presso *Sicily Bag Activity Painting D&G,* Pop-up Store Tonnara Palermo, 5-10 Luglio 2017.

iniziò ad operare come pittore di carri quando questi non erano più utilizzati come mezzo di trasporto, il quale utilizza la sua tecnica e la sua creatività nella pittura tradizionale siciliana, non limitandosi ai soli carretti, ma allargandola a diversi manufatti. Tra le sue opere vi sono infatti carrettini in miniatura, tamburelli, piatti, pannelli in legno o tela, elementi di arredo, manufatti in ceramica, borse, ecc. Fiore all'occhiello della sua produzione sono la "Vespa 150" realizzata nel 2002 e la "Fiat 500", realizzata nel 2006, appartenenti a Francesco Lo Gaglio. Gianfranco Fiore è anche docente di "Arte e Immagine" presso la scuola secondaria di 1° grado, ha esposto in varie parti d'Europa in siti di grande prestigio, come il Salone del Mobile di Milano; alla "Rinascente"; a Londra, nei magazzini del lusso "Harrods"; a Bruxelles, presso l'EXPO della CEE e a Los Angeles, presso il Museo del Design italiano.

Per meglio approfondire la sua esperienza diretta e determinante per la nascita di un nuovo mercato (dopo quello del carretto come mezzo di trasporto e quello del carretto gingillo descritto da Pitrè) si è proceduto a raccogliere una intervista, da lui cordialmente concessa, con l'obiettivo di conoscere il suo punto di vista su tale fenomeno. Al centro del dibattito vi sono principalmente due questioni: l'importanza odierna degli studi artistici per la realizzazione di questi manufatti (in netto contrasto con l'analfabetismo dei primi Maestri del carretto) e i pro e i contro dell'utilizzo di tali decorazioni a scopo consumistico per poi arrivare ad una riflessione, attraverso il punto di vista di Fiore, su cosa sia oggi il carretto, da alcuni considerato uno stereotipo ed un riflesso di una società che non esiste più, ma che con essa si evolve e muta, mentre per altri, potrebbe ancora avere un ruolo nel rappresentare il popolo siciliano.

Si riporta di seguito il testo integrale dell'intervista realizzata attraverso una serie di domande aperte preordinate, che hanno lasciato così ampi spazi argomentativi all'interlocutore.

D. *Gianfranco Fiore, Qual è stato il suo primo approccio con il mondo della pittura?*

R. Prima di tutto vorrei ringraziare per il gradito coinvolgimento, mi sento onorato di poter dare un personale contributo per la valorizzazione di questo straordinario e caratteristico mezzo dell'arte popolare siciliana.

Ho iniziato a dipingere già all'età di 13 anni quando i miei genitori, osservando la mia naturale inclinazione verso la pittura mi mandarono a lezioni private da un pittore del mio paese. Da allora non ho mai smesso proseguendo la mia formazione dapprima all'Istituto Statale d'Arte di Monreale e successivamente presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo nella sezione Decorazione. Nel frattempo, raggiunta la maggiore età ho avviato la mia bottega d'arte nel luogo dove risiedevo a Partinico, esattamente nello stesso posto dove ancora oggi si trova e continuo ad operare.

D. *I più grandi pittori di carretti siciliani si sono formati dai "maestri", che svolgevano questo lavoro nelle botteghe. Com'è avvenuta la sua formazione artistica, per quanto riguarda l'arte popolare siciliana?*

R. È stato tra i vicoli di Palermo prima e poi nel mio territorio, un tempo luoghi ricchi di artigiani del carretto, che ho iniziato ad avvicinarmi a questo mondo venendo in contat-

to con le ultime maestranze ancora operanti.

Affascinato dalla loro maestria, sapienza popolare e semplicità, ma soprattutto affascinato dalle loro creazioni artistiche mi sono messo alla caccia di tutto ciò che era rimasto in quest'area della Sicilia, impegnando molte risorse e raccogliendo molto materiale fotografico e preziose testimonianze, cercando di ricevere utili consigli e carpire qualche segreto del mestiere. Infine, spinto ed invogliato dagli ultimi artigiani locali ancora attivi nel mio paese, desiderosi di non far perdere quest'arte popolare, come il maestro ormai scomparso, Pino Corso, di mestiere "Siddunaru", ho iniziato a lavorare seriamente e senza sosta dedicandomi alla pittura e decorazione dei carretti.

D. *Lei ha iniziato la sua carriera di pittore di carri quando questi non erano più il mezzo di trasporto più utilizzato in Sicilia già da diversi decenni. Cosa rappresenta, secondo Lei, il carretto oggi?*

R. Il carretto siciliano è un manufatto unico nel suo genere, è difficile trovare in altre culture un simile oggetto. È il prodotto di quasi due secoli di storia popolare, di contributi apportati da uomini semplici e pratici, legati alla terra ed al territorio, maestranze che operavano in diversi ambiti, che tentativo dopo tentativo hanno dato origine ad un mezzo di trasporto e di lavoro che è divenuto opera d'arte.

Oggi lo scopo del carretto è diverso dal suo originario, è più legato al collezionismo, alle esposizioni museali ed alle sfilate e parate folkloristiche. Ma non v'è dubbio che il suo ruolo va ripensato, con molteplici ambiti di applicazioni, da quello in chiave turistica a quello espositivo-museale, per eventi culturali, fieristici, gastronomici, come oggetto di design ed anche in ottica didattica.

D. *Quali sono state le difficoltà che ha incontrato quando ha intrapreso questa strada?*

R. Partinico ricordiamo che era un tempo la piazza di due grandi maestri della tradizione, ovvero Manfrè e Carrozza, ma successivamente alla loro scomparsa non risultano altre maestranze di rilievo attive nella decorazione. Quindi, malgrado di fatto ho occupato un vuoto rimasto in quanto non c'erano più altri pittori del carretto all'opera, le difficoltà sono

Figura 3. Gianfranco Fiore, *piatti e pannello con scene di battaglie*, 2017.

state moltissime! Numerose sono nella mia bottega le commissioni che ricevo ma non tantissime. Fin dagli esordi le richieste di lavoro sono state sempre modeste, perlopiù limitate a pochi collezionisti, appassionati ed intenditori del settore. Ho comunque incrementato il lavoro attraverso il recupero di parti di carretto in disuso, che poi restauravo e rimettevo in circolo. Sporadiche erano le occasioni in cui operavo su un intero carretto nuovo, perché rari erano divenuti i carradori che li realizzavano, inoltre i costi elevati delle materie prime, le eccessive ore di lavoro di svariate persone e le molte difficoltà tecniche derivanti dalle complesse fasi di costruzioni, erano e sono ancora oggi, tutti aspetti che fanno lievitare i costi e scoraggiano gli acquirenti. Sovente ci sono però amatori che s'imbattono nella costruzione di nuovi carretti per uso personale, talvolta anche di perfette miniature che poi decidono di far decorare. Oggi dedico solo una parte del mio tempo alla pittura di carretti in quanto col tempo mi sono indirizzato all'insegnamento artistico presso la scuola media, anche con la speranza ed il desiderio di avvicinare le nuove e future generazioni a quest'arte unica nel suo

genere.

C'è da dire anche che la maggior parte delle istituzioni locali o provinciali non hanno mai compreso appieno il potenziale che questo settore dell'artigianato possiede, e mostrando spesso nel tempo un totale disinteresse hanno in parte anche loro contribuito al rischio di estinzione di quest'arte che invece andava sostenuta, valorizzata, promossa e salvaguardata. Per fortuna la nostra tenacia e soprattutto la passione nel proseguire tra molte difficoltà ad esercitare un mestiere quasi obsoleto ha evitato il peggio, ed oggi il carretto è più vivo che mai, ritornato in auge grazie anche ad alcuni imprenditori illuminati che a differenza delle istituzioni hanno visto nel carretto una risorsa economica oltre che artistica e culturale per l'isola.

D. *La maggior parte dei più importanti pittori di carri conseguì appena la licenza elementare e non studiò mai l'arte "colta", mantenendo così quella spontaneità che caratterizza l'arte popolare. Lei, invece, ha conseguito la Maturità d'Arte Applicata presso l'Istituto Statale d'Arte e il Diploma in Discipline Artistiche presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo; quale apporto hanno dato questi studi artistici alla sua pittura?*

R. La mia formazione presso queste istituzioni è stata fondamentale. È stato grazie a questi studi che negli ultimi anni ho potuto avviare la collaborazione con alcune note aziende di livello internazionale, dove è richiesto un approccio più creativo, progettuale ed organizzativo spesso basato anche sulle nuove tecnologie. Realizzare una bozza in digitale utilizzando un Software di grafica, ricevere ed inviare una mail con dati tecnici, fotografare adeguatamente un prodotto, documentare un attività realizzando un video sul progresso dei lavori, organizzare una spedizione, redigere una relazione o semplicemente saper leggere e firmare un contratto, sono competenze necessarie per il mondo del lavoro di oggi, competenze che con una formazione dal basso o da autodidatta difficilmente si possono acquisire.

D. *La pittura popolare siciliana si compone di decori e colori che lasciano poco spazio all'interpretazione, seppur rimane riconoscibile la "mano" delle singole scuole e dei singoli pittori, Lei, invece, riesce a reinventare dei decori o, addirittura, introdurne di nuovi senza che questi risultino estranei alla composizione tradizionale. Da cosa trae spunto per variare continuamente?*

R. La pittura e decorazione del carretto in Sicilia assume connotazioni ed aspetti legati al territorio di appartenenza. La distinzione più netta la ritroviamo tra la parte occidentale dove prevale il colore giallo-ocra di base con decorazioni a motivi geometrici e raffigurazioni con tematiche epico-cavalleresche, diverse dalla parte orientale dove invece predomina il colore rosso-cinabro, decorazioni a motivi floreali e figure che richiamano le storie delle opere liriche. Pertanto, ritengo che prima di avventurarsi in originali composizioni si debba avere una piena conoscenza della tradizione, dei suoi metodi e delle sue principali caratteristiche formali, cromatiche e figurative. Conoscenze che possono essere acquisite solo col tempo, con la pratica e con l'osservazione diretta. Ottenute queste si finisce per possedere una buona capacità di saper maneggiare questi elementi decorativi, di comporli tra di loro, di affiancarli e di saperne creare se è il caso anche di nuovi, senza scadere nel trash, ma rimanendo legati all'idea ed al rispetto della tradizione. Io personalmente ho trovato nuovi spunti molto interessanti ed originali effettuando accostamenti decorativi con motivi ricavati dalle due sopracitate aree della Sicilia. Queste opere comunque non sono destinate a chi ama il carretto in senso tradizionale che rimane giustamente legato ai colori ed alle forme originali, ma si adattano bene a prodotti legati più ad ambiti commerciali e di uso più contemporaneo. Personalmente ogni volta che mi trovo ad operare su un carretto cerco in tutti i modi di rifarmi alla tradizione, cosa che non faccio invece se realizzo un prodotto innovativo, pertanto e come affermare che opero su due canali paralleli, un modus operandi legato al rispetto del passato ed un altro proiettato verso la contemporaneità. Ad esempio attualmente la mia produzione riguarda soprattutto la pittura di piccoli carri in miniatura, veri e propri gioielli dell'artigianato, chiavi intagliate, oltre alla decorazione ed *istoriazione* dei "sidduna" e delle sponde, i cosiddetti

"masciddari", ma vi sono pure altri lavori alternativi, come pannelli in legno e quadri su tela, mobilio o manufatti in ceramica dove è possibile avventurarsi nelle potenzialità espressive di quest'arte, in modo più libero e creativo, dando sfogo anche alla necessità di superare alcuni limiti imposti dalla tradizione e dove metto in campo alcune nozioni acquisite duranti gli studi accademici.

C'è il rischio operando in quest'ottica che si corra il rischio reinventando questo tipo di pittura di snaturare l'originalità e l'identità stessa di quest'arte che partiva dal popolo ed era rivolta al popolo. Ma d'altronde il mondo non è più quello del secolo scorso ed a partire dagli anni '60 con la scomparsa dei carri sostituiti dai mezzi a motore, l'avanzare delle tecnologie e del progresso molti valori sono cambiati e come sappiamo quest'arte ha rischiato di scomparire probabilmente perché non trovava più una sua naturale collocazione non essendoci più in circolazione i mezzi a cui era destinata. Allora era necessario una sua ricollocazione, quest'arte andava ripensata sotto altri aspetti e quella della chiave estetica, turistica, grafica o legata al mondo della moda e del design mi sembra un ottimo modo di far rivivere un mondo figurativo tipico evitandone così l'estinzione.

D. *La sua arte, oggi, insieme a quella di altri valenti pittori siciliani, è diffusa in tutta Italia e nel mondo grazie ai prodotti "Dolce e Gabbana". Com'è nata questa collaborazione?*

R. È stato nel 2016 che per me si sono aperte le porte di nuovi e curiosi scenari lavorativi di grande livello internazionale, con l'avvio della collaborazione con il famoso marchio della moda made in Italy, Dolce&Gabbana. Una collaborazione che ha permesso alla mia arte di varcare i confini dell'isola e che è tutt'ora in corso, anzi si è accresciuta coinvolgendo anche altre note aziende italiane e siciliane come Smeg e Fiasconaro. Il primo progetto al quale ho partecipato come decoratore è stato quello dei "Frigoriferi d'Arte", proseguito poi con i piccoli elettrodomestici della linea "Sicily is my love" e successivamente con il progetto "Cucina Divina". Scopo del lavoro è stato quello di trasferire parte del mio repertorio espressivo (colori, decorazioni e figurazioni) ricavato dalla pittura del carretto siciliano, sulle superfici di questi oggetti dall'esclusivo design. Altri lavori hanno riguardato la realizzazione di pannelli esposti all'interno degli store di vendita o negli eventi, o decorazioni destinate al packaging di prodotti ed articoli commerciali che fanno il giro del mondo.

D. *Quali sono state le richieste avanzate da Dolce e Gabbana e in che modo ha messo a disposizione le sue conoscenze e le sue capacità per soddisfarle?*

R. Non ci sono state richieste particolari se non quello di offrire un lavoro di qualità, unico ed originale, con materiali di buona fattura, di svolgere questo lavoro con serietà e professionalità, rispettando i ruoli, i tempi, i termini ecc. Il processo creativo di realizzazione dei prodotti nello specifico ha richiesto un confronto continuo con persone esperte del settore, confronto che è stato personalmente motivo ulteriore di crescita, di formazione, che mi ha permesso di migliorare e di conoscere alcuni aspetti di una realtà lontana dalla mia. Il mio approccio con questa nota azienda ha sicuramente rinnovato il mio spirito creativo, la motivazione e la voglia di proseguire nel mio percorso artistico. Mi ha portato anche a rivedere tutto il mio lavoro, ed a ripensarlo sotto un'ottica diversa, rivolto e destinato ad una clientela diversa. Ho trovato tutto questo estremamente interessante e coinvolgente.

D. *L'operazione commerciale ardita messa in atto da Dolce e Gabbana, da un certo punto di vista, potrebbe essere considerata come un qualcosa di negativo, in quanto l'azienda e i suoi partner commerciali sarebbero gli unici ad avere titolo per diffondere questo repertorio; d'altro canto è innegabile che tale operazione ha permesso la rinascita, la diffusione e la conoscenza da parte di tanti dell'arte popolare siciliana. Qual è la sua opinione a riguardo?*

R. Non sono d'accordo con l'affermazione che loro sono gli unici titolati a diffondere questo repertorio, penso che chiunque se volesse potrebbe fare lo stesso. Ci sono molte aziende in Sicilia che commercializzano prodotti ispirati a forme e colori del carretto. Sicuramente le campagne di Dolce& Gabbana in tal senso, hanno fatto storia, perché sono realizzate con una grande forza visiva, con ma-

gnifici allestimenti, con pubblicità mirate e notevole varietà di eventi e prodotti tanto da guadagnarsi il posto nel gradino più alto. Magari così facendo hanno ottenuto un effetto di rinuncia da parte di altri brand e marchi di quel livello, che preferiscono non avventurarsi in questi specifici modelli ispirati al carretto per non essere associati a loro o essere addirittura criticati di aver copiato.

Sicuramente dietro un brand così importante, che opera a livello internazionale, ci sono sicuramente delle menti creative di alta caratura con un'idea ben precisa di cos'è il marketing e di come va gestita un'operazione d'immagine o il lancio di un nuovo prodotto. Una campagna che va avanti dal 2013, il coinvolgimento dei migliori artistiartigiani del carretto in Sicilia, decine e decine di eventi e kermesse organizzati ovunque ispirati al mito ed ai colori del carretto e della Sicilia, pubblicità realizzate in spettacolari locations dell'isola con attori ed attrici famosi, cataloghi, pubblicazioni ecc. si sono rivelate ovviamente una strategia vincente. Una cosa è certa, loro sono riusciti a valorizzare al meglio ciò che noi siciliani (comprese le istituzioni), non siamo stati in grado di valorizzare adeguatamente ed a riguardo potrei fare molti esempi.

Di conseguenza in Sicilia ho assistito negli ultimi anni ad una vera e propria rinascita di questi articoli ispirati al carretto oltre che un ritrovato interesse. A Palermo o Catania, ed in tutte le grandi località turistiche dell'isola, sono sorti molti negozi, bazar e piccole botteghe che vendono questi articoli. Vuol dire che c'è un mercato fiorente rivolto al turismo e ai visitatori che non si incrocia e per ovvie ragioni non è in conflitto con quello dei grandi marchi. Ma non solo, anche agli stessi siciliani hanno riscoperto l'orgoglio del proprio passato ed ora desiderano avere in casa un oggetto ispirato ai colori del carretto così come le signore desiderano avere la tipica coffa a borsa con i lustrini dei paramenti per recarsi al mare d'estate. Nel contempo noi artigiani del carretto abbiamo visto incrementare con grande soddisfazione il nostro lavoro e di conseguenza anche i nostri guadagni, per non parlare che molti giovani hanno cominciato a dedicarsi ed avvicinarsi a quest'arte. Ad esempio, prima nel mio territorio ero uno dei pochi ad operare, adesso ci sono molti pittori, costruttori oltre che venditori, e molti di questi sono giovani. Non credo che tutto questo si possa definire negativo, anzi mi sento di ringraziare D&G per quello che fanno e sicuramente continueranno a fare. Non è riguardoso chi pensa che questa sia una operazione di sfruttamento immeritevole di una tradizione iconografica o culturale che non gli appartiene, e secondo me esprime un giudizio molto provinciale. Ricordo che uno degli stilisti è siciliano, parliamo di Domenico Dolce, d'altronde lo è anche il fratello Alfonso Dolce, attuale amministratore del marchio, mentre come rilasciato in molte interviste l'altro stilista e socio seppur lombardo, si definisce da sempre siciliano d'adozione. Penso pertanto che hanno tutto il diritto di ispirarsi ed attingere alla terra di Sicilia per le loro creazioni.

D. *Il carretto siciliano può essere considerato un libro che raccoglie le credenze, i valori e le pulsioni del popolo siciliano della fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento; secondo Lei il carretto, col suo apparato iconografico, può ancora essere considerato il simbolo del popolo siciliano?*

R. Lo è certamente! Difficile trovare in altre culture un simile oggetto che si identifica così bene con il suo popolo e che rappresenta il suo passato, le sue tradizioni, gli usi e i costumi. Un oggetto che ha rischiato molte volte di essere dimenticato, accantonato e cancellato ma che ogni volta è rinato vigorosamente e prepotentemente sfidando il progresso e la modernità e ritrovando anche se con molteplici varianti una sua collocazione. Non c'è siciliano nel mondo che non sia legato al carretto che solo alla vista gli suscita emozioni e lontani ricordi. Questa enorme eredità non va persa, al contrario va ripristinata. Gli ultimi anni ci dimostrano come il carretto sia ancora una risorsa viva con un nuovo avvenire. Ecco perché negli ultimi anni i dibattiti intorno al carretto come patrimonio non solo dei siciliani ma dell'umanità sono sempre più frequenti. Recentemente, infatti, il Museo Regionale di Terrasini che custodisce la collezione pubblica più importante di carretti

siciliani nel mondo, oltre all'iscrizione nel Registro delle eredità immateriali della Sicilia (Reis), ha avviato la procedura per inserire il carretto siciliano tra i beni dell'Unesco.

Note

[1] Giuseppe Capitò - Antonino Buttitta, *Il carretto siciliano, Introduzione di Antonino Buttitta*, Palermo 1978, p. 11.
[2] Ivi, pp.11-13.
[3] Luigi Macaluso - Francesco Sortino, *Il carretto siciliano: un capolavoro per sempre*, Palermo-Roma 2002, p. 7.
[4] Giuseppe Piccione - Gemma Greco Piccione, *Il carretto siciliano nella civiltà artigiana. Tecnologie arti e mestieri. Carri e viabilità nella storia*, Siracusa, 2013, p. 56.
[5] Valeria Patrizia Li Vigni (a cura di), *Conoscere Palazzo D'Aumale. Proposte di itinerari didattici e guida alla storia del Palazzo*, Palermo 2002, p. 9.
[6] Aurelio Rigoli (a cura di), *Figurazione e messaggio: analisi del carretto siciliano, atti del Seminario di studi su il carretto siciliano come documento culturale* (Taormina, 27-28 maggio 1977), Taormina 1977, p. 14.
[7] G. Capitò - A, Buttitta, *Il carretto siciliano*, cit, p. 58.
[8] G. Piccione - G. Greco Piccione, *Il carretto siciliano nella civiltà artigiana*, cit., pp. 173-174.
[9] V. P. Li Vigni, *Conoscere Palazzo D'Aumale*, cit., p. 14.
[10] Salvatore Lo Presti, *Il carretto, monografia del carretto siciliano*, Palermo 1959, p. 31.
[11] Ivi, pp. 41, 44-45.
[12] A. Rigoli, *Figurazione e messaggio: analisi del carretto siciliano*, cit., p. 23.
[13] V. P. Li Vigni, *Conoscere Palazzo D'Aumale*, cit., p. 12.
[14] Ivi. p. 13.
[15] A. Rigoli, *Figurazione e messaggio: analisi del carretto siciliano*, cit., pp. 15-16.
[16] G. Piccione - G. Greco Piccione, *Il carretto siciliano nella civiltà artigiana*, cit., p. 176.
[17] Gabriella D'Agostino, *Cultura figurativa Popolare*, in Rosario Perricone (a cura di), *Etnografie ed arte: agency, mimesis, creatività e pratica degli artworks*, Palermo, 2021, pp. 234, 237.

Papireto I (2022) - pp. 113-124
ISSN 2974-668X

Doryktetos chora. L'iconografia dei sovrano guerriero con la lancia da Alessandro Magno a Carlo V

Pietro Piazza

L'espressione *Doryktetos ghé* in greco significa "la terra conquistata con la lancia" e deve differenziarsi da *doriyktetos chora* che, pur avendo un significato molto simile, rimanda a un concetto politico più ampio. Il termine *ghé*, in effetti, riguarda la terra che si sfruttava per l'agricoltura, mentre, il termine *chora* si riferisce alla terra intesa come regno o territorio.

Per questo motivo, si può ipotizzare che la prima espressione fosse maggiormente utilizzata nel periodo arcaico e classico poiché riguardava l'immediato processo di conquista da parte dei coloni greci del territorio circostante alla fondazione coloniale, cui faceva seguito una prima ripartizione della terra in campi coltivabili ed abitato (*ásty*); l'abitato era poi diviso in aree pubbliche e private.

Tale necessità era dettata dal fatto che la maggior parte dei coloni giunti nei nuovi territori fossero agricoltori che vivevano di sussistenza, per cui era dunque essenziale acquisire il controllo delle aree agricole e la loro distribuzione.

Nel periodo ellenistico la seconda locuzione, invece, qualifica una caratteristica peculiare dei re ellenistici, ovvero quel regno conquistato con duri sacrifici cui segue un riconoscimento del potere.

Il primo sovrano, l'archetipo ovviamente, nell'immaginario collettivo greco-ellenistico, del re che conquista il potere e poi ottiene una legittimazione eroica, anche divina, è Alessandro Magno.

È universalmente nota la parabola del re macedone che, con un esercito numericamente inferiore al nemico persiano ma più agguerrito, dopo una serie di sfolgoranti vittorie, riesce a conquistarne l'impero e ad autoproclamarsi "re d'Asia", piuttosto che porsi come successore degli Achemenidi.[1]

Ma perché la lancia? La lancia era l'arma dell'aristocrazia, un'arma sia di offesa che di difesa, l'arma che i re della tradizione orientale (Faraoni, re Ittiti, imperatori persiani) utilizzavano sia in battaglia sia durante la caccia. Nel mondo aristocratico greco di età arcaica, inoltre, la lancia è spesso associata all'eroe guerriero, al duello.

Nell'Iliade, infatti, molti duelli iniziano prima con il tiro della lancia e poi proseguono con il corpo a corpo con la spada. Lo scontro che la letteratura greca considera padre di tutti i duelli è chiaramente quello che vede impegnati Achille ed Ettore davanti

CC BY ND

Figura 1. Piatto rodio raffigurante il combattimento tra Ettore e Menelao sul corpo di Euforbo, 600 a.C., Londra, British Museum.

Figura 2. a. (in alto) Mosaico della caccia al leone, IV sec. a.C., Pella, Museo; b. (in basso) Mosaico di Alessandro a Isso, II sec. a.C., da Pompei, Casa del Fauno, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

alle mura di Troia[2], dal quale il Pelide emerge vincitore. Nella prima scena del duello Achille manca Ettore al tiro della lancia[3] ("Disse, e palleggiando scagliò la sua lunga lancia; la vide venire Ettore splendido e la schivò: pronto si rannicchiò, e sopra passò la lancia di bronzo"), mentre il troiano, scagliando la sua, riesce a colpire lo scudo, rendendolo inservibile[4] ("lo scudo del Pelide colse nel centro, non sbagliò il colpo"). È solo grazie all'aiuto di Athena[5] ("la raccolse Pallade Athena e la dette indietro ad Achille, di nascosto a Ettore pastore di genti") che Achille sconfigge il fortissimo avversario trafiggendolo al collo proprio con la lancia.

Un piatto rodio (VII sec. a.C.), dall'elaborata [fig. 1] composizione decorativa, mostra il combattimento tra Ettore e Menelao sul corpo di Euforbo[6]; la decorazione mostra i due eroi, simmetricamente contrapposti, colti nel momento di scagliare appunto la lancia.

Nell'età delle *Poleìs* col declino delle aristocrazie guerriere e l'affermarsi delle città-stato, la falange oplitica annulla l'individualismo e afferma l'importanza della compattezza e dello spirito di corpo tra gli opliti, per cui la lancia rimane come arma di difesa e costituisce un muro difensivo che ha il compito di reggere l'urto col nemico.

Nelle regioni settentrionali della Grecia come la Macedonia, dove l'aristocrazia dominante continua ad avere potere e vige il sistema monarchico, retaggio delle antiche popolazioni micenee, la lancia rimane l'arma del guerriero, del cacciatore, come mostra un celebre mosaico da Pella. Il mosaico della *Caccia al leone* mostra due giovani che la letteratura archeologica identifica con Alessandro, posto a sinistra, coperto da un mantello e col tipico copricapo macedone, la *kausìa*, che sta per scagliare la lancia su un leone [fig. 2a] insieme a Cratero, che sta per colpire l'animale con la spada.

In effetti Alessandro Magno viene spesso raffigurato armato di lancia come nel racconto della battaglia di Isso, resa celebre dal mosaico (ispirato da un dipinto di Filosseno di Eretria) di Pompei, nella Casa del Fauno [fig. 2b]. Sulla stessa linea, un bronzetto proveniente da Ercolano, copia di un originale lisippeo, raffigurante Alessandro alla battaglia del Granico intento a scagliare la lancia sui nemici [fig. 3a][7]. La fortuna di quest'opera avrà seguito fino all'età tardoantica, come mostra un particolare

Figura 3. a. (a sinistra) bronzetto di *Alessandro al Granico*, I sec. a.C., da Ercolano, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; b. (a destra) *Figura di cavaliere*, particolare dal c.d. "mosaico della piccola caccia", IV sec. d.C., Piazza Armerina, Villa romana del Casale.

dal c.d. *Mosaico della piccola caccia* della Villa Romana del Casale a Piazza Armerina, dove il mosaicista riprende la violenta torsione del cavaliere che sta per colpire un coniglio rannicchiato [fig. 3b].

Dopo la morte di Alessandro saranno i suoi successori, i diadochi, a vedere nel defunto sovrano, prematuramente scomparso, la figura da emulare in tutto e per tutto, cui ispirarsi e da cui trarre la propria legittimazione; sarà proprio l'*imitatio Alexandri* l'elemento che qualificherà un re come tale ai suoi sudditi e come pari di fronte agli altri re e ancor di più se possiede vicinanza a luoghi o persone legate al defunto Magno, come nel caso di Tolomeo I. Il sovrano egiziano, infatti letteralmente "rapisce" la salma, portandola nella sua capitale, la città che porta lo stesso nome del re, Alessandria d'Egitto[8], e rafforzando così la rivendicazione a succedere ad Alessandro in qualità di sovrano.

L'arte ellenistica rappresenta successivamente, attraverso personificazioni e allegorie, anche la parabola di un'altra dinastia, quella degli Antigonidi, fondata da Antigono I Monoftalmo, sovrani di Macedonia dal III secolo a.C. che dovettero lottare a più riprese contro gli altri diadochi; in special modo contro gli Antipatridi, tra cui Cassandro, marito di Tessalonica, sorellastra di Alessandro Magno, che rivendicava con legittimità il trono di Macedonia dopo che tutti i discendenti maschi della casa reale degli Argeadi erano morti.

La storia degli Antigonidi è proprio quella di una dinastia che deve lottare per legittimare il proprio potere dopo averlo ottenuto abbastanza facilmente. Alla morte di Alessandro furono infatti subito nominati satrapi dell'Asia Minore ma, successivamente, Antigono e suo figlio Demetrio (il celebre Poliorcete, famoso per le sue macchine d'assedio) subiscono una serie di rovesci che prima li privano dei territori e poi li conducono alla morte: Antigono nella battaglia di Ipso nel 301 a.C., Demetrio prigioniero dei Seleucidi nel 283 a.C. Fu quindi il terzo della casa reale, Antigono II detto Gonata, che dopo aver sconfitto i rivali e fermato un'invasione celtica (i Galati) divenne incontrastato re di Macedonia fino al 239 a C. Antigono Gonata è noto per la sua devozione filiale (fu lui che si offrì a Seleuco come ostaggio in luogo del padre) e a lui è attribuito un ciclo di affreschi (megalografie) della villa di Publio Fannio Sinistore a Boscoreale, presso Napoli,

Figura 4. a. (a sinistra) *Scena con vecchio pedagogo* (?) a sinistra e una rappresentazione della Macedonia *che conquista l'Asia*, affresco, dall'*oecus* della villa di P. Fannio Sinistore a Boscoreale, 40 - 30 a C. ca., Napoli, Museo Archeologico Nazionale; b. (a destra) *Demetrio Poliorcete e sua moglie Fila* (?), particolare dall'*oecus* della villa di P. Fannio Sinistore a Boscoreale, affresco, 40 - 30 a.C., New York, Metropolitan Museum of Fine Arts.

come celebrazione della casata che era riuscita a conquistare il regno.

La Villa di *Publius Fannius Sinistor* fu esplorata nel 1894-1895 e venne così chiamata per la presenza di questo nome su un vaso, anche se con molta probabilità apparteneva a *Lucius Herius Florus,* come testimoniato dal ritrovamento di un sigillo: si tratta di una piccola struttura, con un ambiente rustico di modeste dimensioni e una zona residenziale.

Gli affreschi presenti, tutti risalenti al 40-30 a.C. e oggi conservati in diversi musei come il Metropolitan Museum di New York, il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, il Louvre di Parigi e il Musée Royal de Mariemont a Morlanwelz, in Belgio, erano tutti in secondo stile pompeiano: tra quelli più rappresentativi una veduta di una città, presente in un cubicolo, una Venere con Eros con alla destra Dioniso ed Arianna e sulla sinistra le Tre Grazie.

Nell'*oecus* della villa furono rinvenuti invece queste megalografie in cui è evidente il potere evocativo del soggetto nei confronti del regno macedone che costituiva il modello di impero universale al quale Roma si era assimilata.

Secondo Biagio Virgilio[9] qui sono leggibili i segni dell'ideologia del *basileus* e della regalità ellenistica; probabilmente il proprietario della villa fa copiare gli affreschi da un originale ellenistico dedicato dal re Antigono II Gonata successivo alla riconquista del suo regno. Secondo lo studioso, tale rappresentazione può avere una doppia chiave di lettura, da un lato la legittimazione del potere, dall'altro invece una riabilitazione e un omaggio al padre Demetrio Poliorcete, valente generale e grande inventore di macchine d'assedio (da lì il soprannome), che aveva finito i suoi giorni in maniera indecorosa, sconfitto e prigioniero dei Seleucidi.

Tra le pitture dell'*oecus* le più interessanti ai fini dell'argomento trattato, sono quelle conservate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli e il Metropolitan Museum di New York.

Il pannello di Napoli [fig. 4a] raffigura una grande sala sormontata da un epistilio, scandito da metope e corolle, divisa quasi a metà da una colonna con bugne.

Nell'intercolumnio a destra vi è rappresentata una figura femminile panneggiata stante, con il tipico copricapo macedone (la *kausìa*) decorato con il *diadema* regale, a cui è appoggiato uno scudo circolare su cui è effigiata la

stella a dodici punte, emblema della casa reale degli Argeadi (e dei re di Macedonia), che brandisce una lancia con la punta rivolta verso una spiaggia sabbiosa davanti alla quale si nota uno stretto braccio di mare; a destra un'altra figura femminile panneggiata, con aria sottomessa e con un copricapo dalla foggia orientale, la osserva.

Il gruppo con le due donne è una chiara allusione, anzi è la perfetta personificazione, del concetto di *doryktetos chora*. In effetti, la figura di sinistra, poggiando la lancia con la punta a terra indica il territorio che è stato conquistato e ammonisce, con lo sguardo severo, l'altro personaggio che adesso è la cultura greca, nella fattispecie macedone, a dominare. Un altro concetto sotteso è inoltre il dominio dell'Europa sull'Asia.

Nel braccio di mare si vede chiaramente un'allusione all'Ellesponto e in particolare a un celebre episodio della vita di Alessandro Magno narrato da Diodoro Siculo[10], che segna proprio l'*incipit* dell'avventura militare del macedone: "ἠκόντισε μέν τό δόρυ, πὴξας δ'εις τὴν γῆν καὶ αὐτός ἀπὸ τῆς νεώς ἀφαλλόμενος παρά τῶν θεῶν ἀπεφαίνετο τὴν Ἀσίαν δέχεσθαι δορὶκτητον". Questo gesto si pone, come osserva la Landucci Gattinoni[11], come definitivo sigillo bellico alla regalità.

Nell'intercolumnio a sinistra una figura di anziano, identificabile come un aio o un pedagogo: d'altra parte era nota l'attenzione verso la cultura e il mecenatismo dei re antigonidi (Antigono II Gonata venne educato in parte ad Atene dove divenne allievo di Zenone di Cizio, il filosofo fondatore dello stoicismo[12]). Tale figura, a parere di chi scrive, potrebbe anche corrispondere ad un ritratto del nonno del Gonata: Antigono Monoftalmo, che era stato testimone oculare della campagna asiatica di Alessandro e che era morto nel 301 a.C. a Ipso per difendere il regno, un omaggio dunque al capostipite della casata.

Il secondo pannello invece si trova al Metropolitan Museum di New York [fig. 4b] insieme a gran parte degli affreschi della villa, oggetto di traffici illeciti alla fine dell'Ottocento.

Qui sono raffigurati due personaggi seduti

Figura 5. C.d. *Principe delle Terme*, originale bronzeo, III-II sec. a.C., Roma, Museo delle Terme di Diocleziano

su una *kline*, una donna panneggiata con il mento appoggiato su un braccio che osserva pensierosa l'altra figura che le sta accanto, un uomo nudo (chiaro riferimento alla nudità eroica convenzionale) che con la mano tiene un lungo bastone, interpretabile come scettro. In queste due figure possono ravvisarsi[13] i genitori di Antigono II, Demetrio Poliorcete e sua moglie Fila, figlia di Antipatro, il diadoco che resse la Macedonia e la Grecia e fu riconosciuto come reggente dell'Impero macedone dopo la morte di Alessandro Magno (323 a.C.).

La nudità sottolinea la dimensione eroica del padre, coraggioso ed esperto generale, ma purtroppo sconfitto e morto prigioniero. Que-

Figura 6. a. (a sinistra) *Rappresentazione di imperatore bizantino trionfante* (Anastasio o Giustiniano?) noto come *Avorio Barberini*, V-VI sec. d.C., avorio, Parigi, Museo del Louvre; b. (a destra) Peso in bronzo con una riproduzione del pannello centrale dell'*Avorio Barberini*, Museo bizantino e cristiano di Atene.

sta raffigurazione è sì un omaggio ma anche una sorta di riabilitazione del genitore, e della madre che, come noto, durante l'invasione della Macedonia da parte di Pirro, re dell'Epiro (avversario anche dei Romani), si era tolta la vita avvelenandosi per non cadere nelle mani del nemico[14].

Perché riabilitarli? Perché in un certo senso l'opera risente dell'influenza dell'etica stoica (Antigono II era allievo di Zenone di Cizio) dove ciò che sembra apparire come male e dolore si rivela come un elemento positivo e necessario; quindi, anche sconfitta e la morte in prigione o il suicidio che devono essere accettate. È un'etica del dovere enunciata da Epitteto nel celebre motto "ανέχου καὶ απέχου" ("sopporta e astieniti"), non tanto come invito a sopportare il dolore e astenersi dai piaceri, ma serena accoglienza di ciò che riserva il destino.

Nei secoli successivi il ritratto con la lancia diventerà un attributo tipico dei sovrani ellenistici, aspetto fondamentale della loro iconografia. Un esempio [fig. 5] molto famoso è il c.d. *Principe delle Terme*, statua bronzea del III-II sec. a.C., nota come *Principe Ellenistico* o *Principe delle Terme*, conservata nel Museo delle Terme di Diocleziano a Roma, attribuita dal Lehmann[15] a Lisippo.

In quest'opera sono visibili le specificità formali che avevano reso celebre, presso gli antichi, l'opera del Sicionio del quale rimane il celebre giudizio di Plinio il Vecchio: "È fama che Lisippo abbia contribuito molto al progresso dell'arte statuaria, dando una particolare espressione alla capigliatura, impicciolendo la testa rispetto agli antichi, e riproducendo il corpo più snello e più asciutto; onde la statua sembra più alta. Non c'è parola latina per rendere il greco *symmetria*, che egli osservò con

grandissima diligenza sostituendo un sistema di proporzioni nuovo e mai usato alle statue "quadrate" degli antichi. E soleva dire comunemente che essi riproducevano gli uomini come erano ed egli, invece, come all'occhio appaiono essere. Una sua caratteristica è di aver osservato e figurato i particolari e le minuzie anche nelle cose più piccole"[16].

Gli aspetti della poetica artistica lisippea ebbero fortuna riscontrabili non solo in grandi esempi di statuaria, bensì nella piccola plastica o nella produzione ceramica.

Un esempio è Siracusa considerata, non a torto, l'unico e l'ultimo regno ellenistico dell'Occidente greco prima della conquista romana. La ricchezza culturale e l'influsso delle principali correnti artistiche sono perfettamente visibili oggi nella grande collezione di statue di età ellenistica, collocata al secondo piano, Settore "E", del Museo Archeologico Regionale "P. Orsi"[17]. Da qui proviene un *pinax* votivo[18] del III sec. a.C., in cui si osserva, alla destra del defunto in corazza, un soldato che nel modo di tenere la lancia e nel movimento delle gambe (la destra lievemente in avanti, la sinistra in riposo) costituisce un richiamo al "Principe delle Terme" e alla famosa *symmetria* lisippea.

In età imperiale romana, l'iconografia degli imperatori lascia il posto della bellicosa lancia al più pacato gesto della *adlocutio*, come testimoniano opere celebri quali l'*Augusto di Prima Porta* oppure i bronzi dorati di Cartoceto di Pergola o il *Ritratto equestre di Marco Aurelio* al Campidoglio. Un gesto più "politico" che bellico, dunque.

Sarà solo dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente che, nella parte orientale superstite che raccoglieva tutti i territori di tradizione ellenistica dell'impero, a causa della necessità sempre più latente di difendere i confini dagli aggressori, i barbari e gli irriducibili Sassanidi, l'iconografia dell'imperatore guerriero torna attuale, e la lancia ricompare come attributo iconografico.

Gli esempi più significativi sono il celebre *Avorio Barberini* e la statua equestre (perduta) di Giustiniano I a Costantinopoli.

Il primo [fig. 6a] è una placchetta di avorio,

Figura 7. *San Giorgio e il Drago*, affresco, XI secolo, Soğanli, chiesa di Santa Barbara.

conservata attualmente al Louvre e datata tra VI e VII secolo d.C. dove è rappresentato un imperatore (del quale tuttora si discute l'identità, se Anastasio, Giustiniano o Eraclio) trionfante a cavallo che brandisce una lancia conficcata nel suolo, a cui è affiancata una figura identificabile come un barbaro sconfitto. La scena riprende così il medesimo tema degli affreschi di Boscoreale; e si avverte anche un richiamo al bronzetto di Alessandro al Granico, anche se quest'opera della tarda antichità non possiede la potenza espressiva del manufatto ellenistico.

L'ipotesi che possa trattarsi di Giustiniano è corroborata da un peso in bronzo [fig. 6b], conservato al Museo bizantino e cristiano di Atene, che reca l'esatta copia della scena centrale dell'*Avorio Barberini*, fin nei minimi dettagli, anche se su scala più piccola[19].

È probabile che l'*Avorio Barberini* e il peso di Atene avessero come comune riferimento la statua (perduta) che si trovava nell'Ippodromo di Costantinopoli oppure un'altra, anche perché in base al disegno realizzato da Ciriaco d'Ancona nel Quattrocento l'imperatore tiene con una mano il globo crocifero mentre l'altra mano era tesa verso Est.

Tuttavia, in un'emissione monetale da un solido di 164 g (36 solidi d'oro) emessa probabilmente per celebrare le vittorie in Occidente contro gli Ostrogoti e di cui rimane una galvanoplastica oggi conservata al *Cabinet des médailles* (da dove fu sottratto nel 1831), si vede al recto un busto di Giustiniano nimbato, armato di lancia e vestito di corazza, incoronato con il diadema e la *toupha*, mentre al verso, Giustiniano nimbato, su un cavallo riccamente ornato, i cui finimenti ricordano quelli dell'*Avorio Barberini*, preceduto da una Vittoria che regge una palma e un trofeo col braccio sinistro, mentre con la mano destra tiene una lancia.

È possibile che le statue celebrative dell'imperatore fossero più di una e che forse questa era stata eretta in Occidente.

La stessa iconografia monetale di vista frontale con la lancia viene ripresa più tardi dall'imperatore Tiberio III (698-706 d.C.), sempre per sottolineare l'attività guerriera del sovrano (Tiberio era un ammiraglio e combatté a più riprese contro gli Arabi).

Anche l'iconografia dei Santi si arricchisce della lancia come nel caso di San Demetrio, San Giorgio, San Teodoro, la cosiddetta "legione celeste". Santi martiri con origini militari che nei secoli di lotta contro l'Islam, contro le eresie, contro, a volte, gli stessi cristiani (non bisogna dimenticare nel 1054 lo Scisma d'Oriente che di fatto separò la Chiesa di Roma dal Patriarcato di Costantinopoli) diventano un elemento aggregante per le popolazioni cristiane in lotta con gli infedeli. Per questo l'arte bizantina rappresenta tali santi armati con lancia e scudo, in genere con una cotta di maglia o la lorica con un mantello che copre la spalla.

Nel medioevo, inoltre, la lotta di San Giorgio contro il drago diviene il simbolo della lotta del bene contro il male e, per questo il mondo della cavalleria vi vide incarnati i suoi ideali.

Un affresco [fig. 7] dalla chiesa rupestre di Santa Barbara nella Valle di Soğanli in Cappadocia, datato XI secolo, mostra il santo nella sua caratteristica iconografia mentre affronta il drago trafiggendolo con la lancia: è lampante la suggestione del confronto con l'Alessandro al Granico e l'Avorio Barberini.

La lancia diventa così l'arma del cavaliere, da usare in battaglia e nei tornei, dove spesso giostra e dove, in alcuni casi, come per Enrico II di Francia, trova anche la morte.

La lancia è dunque l'arma usata dalla cavalleria che, come fiume in piena irrompe nelle battaglie e scompagina le linee nemiche, come mostra il celebre *Arazzo di Bayeux* dove si ha la più realistica e attendibile rappresentazione dei cavalieri normanni, forza d'urto dell'esercito di Guglielmo il Conquistatore che dopo la battaglia di Hastings (1066) diventa re d'Inghilterra.

I cavalieri sono rappresentati con la tipica tunica aderente rinforzata, lo scudo oblungo e l'elmo conico con protezione nasale; sono raffigurati in movimento, con una ricchezza di dettagli senza però una particolare espressività e comunque vanno contestualizzati in quell'opera narrativa e corale quale è considerata l'*Arazzo di Bayeux*.

Per il resto poche sono le raffigurazioni di sovrani armati di lancia durante l'alto e il basso medioevo, pur mantenendo la connotazione guerriera, i re sono infatti rappresentati alla conduzione di eserciti, ma è anche mostrato l'aspetto del sovrano "in maestà" sul trono, attorniato dalla corte, con i suoi attributi principali (si pensi alla celebre miniatura con Federico II di Svevia in trono con a fianco il falcone, simbolo della sua abilità con la falconeria).

Le virtù guerriere sono mostrate, anche sulle lastre tombali dove i monarchi sono raffigurati in armatura, ma sostanzialmente i re medievali (e s'intende delle grandi entità statali del medioevo: Impero Germanico, Francia, Inghilterra ecc.) sono re per diritto divino, non hanno bisogno di legittimarsi agli occhi di altri re o del popolo.

Lo stesso Alessandro[20], in abiti cristiani, è anche il paladino che compie la sua cerca, guidato dal disegno divino e così entra nella galleria dei prodi medievali, dei *viri illustres*, e dei re del mondo, come mostrano due miniature una dalla biblioteca del Museo Correr e l'altra dalla Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni a Venezia: nella prima Alessandro è mostrato in duello con un nemico, mentre lo disarciona con la lancia, nella seconda alla guida dei suoi

Figura 8. a. (a sinistra) *Statua equestre di Mastino II Della Scala*; b. (al centro) *Statua equestre di Cansignorio Della Scala*, XIV secolo, Verona, Museo Civico di Castelvecchio e complesso delle Arche Scaligere; c. (a destra) Giovanni Rigino o Bonino da Campione (?), *Statua equestre di Cangrande Della Scala*, XIV secolo, Verona, Museo Civico di Castelvecchio.

cavalieri.

Coloro che invece adottano una iconografia "guerresca" e necessitano invece di una reale rivendicazione del loro potere, come i re ellenistici, sono le signorie, fenomeno prettamente italiano, legato alla grande frammentazione statale delle regioni del Nord e al conflitto tra papato e impero.

Guelfi e ghibellini, ma per lo più le città di tradizione ghibellina sono quelle dove grandi famiglie dell'aristocrazia o della borghesia cittadina prendono il potere sostituendosi alle istituzioni comunali oppure lasciandole con un potere formale, mentre *de facto* governano loro.

È il caso di Verona, dove la dinastia dei Della Scala governò dal 1262, passando il governo da Comune a Signoria in forma non traumatica, fino al 1387.

La legittimazione imperiale arrivò nel 1310 quando Cangrande Della Scala (ricordato come mecenate e protettore di Dante Alighieri, a cui è dedicato il *Paradiso*) ottenne dall'imperatore Enrico VII del Lussemburgo la nomina a vicario imperiale e poté aggiungere l'aquila imperiale allo stemma di famiglia.

Mecenati, protettori di artisti ma anche guerrieri, i Della Scala, alla metà del Trecento, fecero della Signoria di Verona uno degli stati italiani più vasti.

Le c.d. "Arche scaligere" a Verona, che lo storico francese George Duby, nel suo *L'Europa del Medioevo*, definì: "uno dei più insigni e significativi monumenti dell'arte gotica" illustrano inequivocabilmente l'ascesa della casata.

Sulla cima di ogni arca, sepolcri con una base quadrangolare porticata, all'interno della quale si colloca il sarcofago col defunto, si trova una statua equestre (alcuni originali si trovano nel Museo di Castelvecchio) dei membri che si fecero effigiare come guerrieri, le statue di Mastino II e Cansignorio [fig. 8a-b] sono quelle che portano una lancia, splendidi (insieme a quella di Cangrande) esempi di statue equestri di età gotica; tuttavia qui la lancia non ha un significato allegorico, essa è semplicemente l'arma usata dal signore, dal condottiero che, in questo contesto, unita alla dovizia di particolari (l'elmo, l'armatura, la tunica), serve a sottolineare il carattere guerriero dei Della Scala, anche dopo la morte: una dinastia che sin dalla presa di potere dovette lottare sempre contro le città e le casate rivali.

Essi ebbero una legittimazione da parte imperiale ma questa deriva dalla fedeltà all'impero e dall'apposizione sul blasone familiare, dell'aquila, simbolo dell'autorità imperiale, ma anche della fiducia e della vicinanza dell'imperatore.

Figura 9. a. (a sinistra) Jacopo Da Ponte detto Jacopo Da Bassano, *Ritratto di uomo barbuto*, 1550, Los Angeles, J. Paul Getty Museum; b. (a destra) *Ritratto di Alessandro Magno*, copia di età romana da originale lisippeo.

Anche a livello espressivo emerge ben poco: Mastino II cela il volto sotto l'elmo, mentre Cansignorio un'espressione degna più della tradizione tardoantica e romanica che non gotica che da più un apparenza di ieraticità che non di baldanza guerresca.

Anche la statua di Cangrande, che fu ritenuta la più bella statua equestre del XIV secolo[21] e oggetto di una bellissima descrizione da parte di John Ruskin, probabilmente doveva tenere una lancia, oggi perduta, tuttavia il manufatto si fa notare [fig. 8c] per la maggiore espressività e ricchezza di dettagli.

Durante l'età rinascimentale chiaramente l'antico torna a essere ispirazione per i ritratti dei sovrani; tuttavia, in pochi casi si preferisce all'esaltazione delle doti guerresche una visione del sovrano più introspettiva, si cerca di fare risaltare, come nel ritratto antico, un'attenzione fisiognomica per la saggezza, la riflessività, la lungimiranza.

Naturalmente l'aspetto guerriero non è trascurato, ma nel ritratto sia statuario che dipinto viene aggiunta l'armatura che ne sottolinea le peculiarità, e aggiunto un paesaggio con scene di battaglia o schieramenti di eserciti che esalta la virtù del condottiero, seppure molti sovrani rinascimentali e post non abbiamo mai combattuto una battaglia.

Di quelle in cui c'è l'utilizzo della lancia, quasi coeve, una [fig. 9a] è il *Ritratto di uomo barbuto* di Jacopo Bassano (1550), conservato al J. Paul Getty Museum di Los Angeles, nella quale è raffigurato un giovane con una folta barba stante, vestito con una corazza e che regge con la mano sinistra una lancia, tenendo il capo reclinato verso destra con una espressione pensierosa, forse con la mente pronta alle prossime battaglie, che sembra scrutare il cielo nell'attesa di un segno, quasi richiamandosi al celebre ritratto che fa Lisippo di Alessandro dove il re è rappresentato con gli occhi rivolti al cielo [fig. 9b].

La postura del macedone si presta a molte letture simboliche: ascensione filosofica, tensione verso il Divino, ansia di gloria, empio

desiderio di travalicare i limiti dell'umano. Questo ritratto, di cui esistono molte copie, costituirà un canone, vivo fino al medioevo e oltre: quello del sovrano in apoteosi, con lo sguardo rivolto al cielo, a cui è probabile il Bassano possa essersi ispirato.

Ed infine per chiudere questa breve disamina sull'iconografia dei sovrani con la lancia, il celebre *Ritratto di Carlo V a cavallo*, datato 1547 [fig. 10]. L'opera venne commissionata da Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V, per celebrare la vittoria dell'esercito del fratello sui protestanti della Lega di Smalcalda a Mühlberg (24 aprile 1547).

Egli sostiene con la mano destra la lancia, ma il sovrano in questo caso non acquista la valenza di un conquistatore o la necessità di una legittimazione: qui la lancia è il riferimento sia alla possenza degli antichi imperatori romani, sia un riferimento alla lancia di Longino o a quella di San Giorgio, il santo che nella simbologia cristiana rappresenta la lotta all'eresia[22].

Figura 9. Tiziano, Ritratto di Carlo V a cavallo, 1547, Madrid, Museo del Prado

Questo dipinto sembra lanciare un messaggio ai sudditi e ai nemici dell'imperatore in modo inequivocabile, mostrando nello stesso tempo la forza del guerriero, la saggezza del sovrano, la fatica dell'uomo.

Una nuova iconografia che trascende dall'ideale cavalleresco e si proietta verso un monarca che deve essere l'elemento unificante dei vari popoli e regni che compongono l'impero su cui non tramonta mai il sole.

Si ringrazia la dott.ssa Mariella Lentini per il prezioso supporto durante la stesura e la correzione di questo articolo.

Bibliografia

Mario Carrara, *Gli Scaligeri*, Varese 1966; Giuliana Calcani, *Cavalieri di bronzo. La torma di Alessandro opera di Lisippo*, Roma 1989; Andrew R. Burn, *Storia dell'antica Grecia*, Milano 1991; Stefan Lehmann, *Der Thermenherrscher und die Fußspuren der Attaliden. Zur olympischen Statuenbasis des Q. Caec. Metellus Macedonicus*, in "Nürnberger Blätter zur Archäologie", XIII, 1997, pp. 107-130; Anthony Cutler, *Late antique and byzantine ivory carving*, Aldershot 1998; Biagio Virgilio, *Basileus. Il re e la regalità ellenistica*, in Salvatore Settis (ed.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2, III, Torino 1998, pp. 107-176; Biagio Virgilio, *Re e regalità ellenistica negli affreschi di Boscoreale*, in "Studi Ellenistici", Pisa-

Roma 1999, pp. 93-105; Biagio Virgilio, *Lancia, diadema e porpora. Il re e la regalità ellenistica*, Pisa 2003; Franca Landucci Gattinoni, *Tra monarchia nazionale e monarchia militare: il caso della Macedonia*, in Cinzia Bearzot, Franca Landucci, Giuseppe Zecchini (ed.), *Gli stati territoriali nel mondo antico*, Milano 2003, pp. 199-225; Concetta Ciurcina, *Siracusa in età Ellenistica e Romana*, Siracusa 2006; Nicholas Saunders, *Alexander's Tomb: The Two-Thousand Year Obsession to Find the Lost Conqueror*, New York 2007; Cecilia Gibellini, *Tiziano. La vita e l'arte. I capolavori*, I Classici dell'Arte, Milano 2011; Federico Maria Muccioli, *Poteri sacralizzati o ereditari nelle monarchie ellenistiche*, in Fulvia De Luise (ed.), *Legittimazione del potere, autorità della legge: un dibattito antico*, Trento 2016, pp. 199-222; Pietro Piazza, *Considerazioni su alcuni esempi di arte (o di derivazione) lisippea a Siracusa*, in "Quaderni del Mediterraneo", XVII, 2017, pp. 269-280.

Sitografia

Claudia Daniotti, Monica Centanni, *Alessandro il Grande: storia di un'avventura iconografica* in http://www.engramma.it/ eOS/index.php?id_articolo=2873#XV

Note

[1] Federico Maria Muccioli, *Poteri sacralizzati o ereditari nelle monarchie ellenistiche*, in Fulvia De Luise (ed.), *Legittimazione del potere, autorità della legge: un dibattito antico*, Trento, 2016, pp. 199-222.
[2] Ivi, 270 – 354.
[3] Ivi, XXII, 273 – 275.
[4] Ivi, XXII, 289 – 290.
[5] Ivi, XXII, 276 – 277.
[6] Ivi, XVII.
[7] Sebbene secondo alcuni storici dell'arte il bronzetto (dunque l'originale) andasse a far parte di un complesso statuario equestre più grande dedicato dal re ai compagni (*etairoi*) caduti nella battaglia e realizzato dallo scultore di Sicione, s. v. Giuliana Calcani, *Cavalieri di bronzo. La torma di Alessandro opera di Lisippo*, Roma 1989, pp. 31 e ss.
[8] Nicholas Saunders, *Alexander's Tomb: The Two-Thousand Year Obsession to Find the Lost Conqueror*, New York 2007, p. 162.
[9] Biagio Virgilio, *Basileus. Il re e la regalità ellenistica*, in Salvatore Settis (ed.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2, III, Torino 1998, pp. 107-176; Id., *Re e regalità ellenistica negli affreschi di Boscoreale*, in "Studi Ellenistici", Pisa-Roma 1999, pp. 93-105; Id., *Lancia, diadema e porpora. Il re e la regalità ellenistica*, Pisa 2003.
[10] Diodoro Siculo, XVII, 17, 2.

[1] Franca Landucci Gattinoni, *Tra monarchia nazionale e monarchia militare: il caso della Macedonia*, in Cinzia Bearzot, Franca Landucci, Giuseppe Zecchini (ed.), *Gli stati territoriali nel mondo antico*, Milano 2003, pp. 199 -225.
[2] Andrew R. Burn, *Storia dell'antica Grecia*, Milano 1991, pp. 386-388.
[3] B. Virgilio, 1998, cit., pp. 143 – 145.
[4] Plut., Dem., 22, 32, 35, 37, 38, 45; Diod., XX, 93.
[5] Stefan Lehmann, *Der Thermenherrscher und die Fußspuren der Attaliden. Zur olympischen Statuenbasis des Q. Caec. Metellus Macedonicus,* in "Nürnberger Blätter zur Archäologie", XIII, 1997, pp. 107-130.
[6] Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 61.
[7] Concetta Ciurcina, *Siracusa in età Ellenistica e Romana*, Siracusa 2006.
[8] Pietro Piazza, *Considerazioni su alcuni esempi di arte (o di derivazione) lisippea a Siracusa*, in "Quaderni del Mediterraneo", XVII, 2017, pp. 269-280.
[9] Anthony Cutler, *Late antique and byzantine ivory carving*, Aldershot, Ashgate, 1998.
[20] Claudia Daniotti, Monica Centanni, *Alessandro il Grande: storia di un'avventura iconografica*, in http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2873#XV.
[21] Mario Carrara, *Gli Scaligeri*, Varese 1966. p. 99.

Papireto I (2022) - pp. 125-136
ISSN 2974-668X

Técnico Auxiliar en Entornos Culturales: una apuesta por la formación inclusiva en Museos y Centros de Arte en España

María Jesús Martínez Silvente

En 2005, la Universidad de Málaga dio sus primeros pasos como una universidad inclusiva, con la creación de la Oficina de Atención a la Diversidad, *UMA Convive*[1], adscrita al Vicerrectorado de Estudiantes y Deporte, con el objetivo de ofrecer la atención educativa que precisan sus estudiantes con diversidad funcional. Por ello, se creó un programa de intervención psicopedagógica de atención a las personas con discapacidad cuyos objetivos fueron garantizar la orientación educativa, y garantizar el acceso y el apoyo de estas personas durante el desarrollo de sus estudios universitarios. De ahí, surgieron otras acciones que perduran hasta el día de hoy, como la Beca de Alumno Colaborador o las Becas de transporte, así como la realización de Campus Inclusivos, el Reglamento sobre atención académica al estudiante con discapacidad, la Normativa propia dirigida a este alumnado, Jornadas como las dedicadas al *bulling*, el servicio de Intérpretes o la figura del Cooperante. Por ello, la Universidad de Málaga fue certificada en la categoría *BEQUAL*[2] en 2016 por su compromiso con la inclusión de las personas con discapacidad a través de su estrategia de gestión en diferentes áreas de la organización, como por ejemplo el área de Recursos Humanos a través de procedimientos en los que se tiene en cuenta la gestión de la diversidad, entendida como fuente de talento. Además, en su caso, fue la primera universidad pública española certificada en nuestro país tras superar los indicadores mediante una auditoría externa.

Cuando en el año 2015 asumí la dirección de *UMA Convive* como parte de mis tareas como Vicerrectora Adjunta de Estudiantes y Deporte de la Universidad de Málaga, mi formación en este campo era prácticamente nula, así que comencé guiándome más por la intuición y las sensaciones que me producían las historias que, por tener manejo alguno en el campo de la discapacidad, la inclusión o la accesibilidad. Una vez conseguidas ciertas herramientas, poner en marcha o fomentar programas nuevos o ya existentes, decidí crear un proyecto acorde con mi mundo: la Historia del Arte. Pensé que desde mi ámbito podía aportar más y crear algo nuevo. Por ello creé hace seis años, junto a la profesora Gemma Rodríguez, el Título Propio *Técnico Auxiliar en Entornos Culturales*, un curso formativo interdisciplinar, dirigido a estudiantes con

CC BY ND

Figura 1. *Trabajo colaborativo con el artista Federico Guzmán.*

discapacidad intelectual y a través del cual, se les ha dado visibilidad en la universidad y se ha puesto de manifiesto la necesidad de una mayor accesibilidad de los museos y los centros culturales. Quizás en la *Málaga de los Museos* – pensé – hay un lugar para este colectivo tan desfavorecido en la sociedad actual; puede que en una ciudad que ha apostado por la cultura, exista un futuro profesional y un trabajo digno para ellos. Esta es, sin duda, nuestra asignatura pendiente: convencer a las instituciones de algo que nosotros ya tenemos claro, que los alumnos del Título Propio son de sobra capaces de desempeñar funciones en los Museos y Centros de Arte.

Breves apuntes sobre el auge de Málaga como destino cultural y turístico

El germen de este trabajo en equipo surgió cuando, tras observar la labor que se estaba llevando a cabo en los Museos y los Centros de Arte en cuanto a la inclusión, vimos que en la Universidad española no existían programas académicos que unieran el arte y la discapacidad, y que favorecieran la formación y la empleabilidad de personas con discapacidad intelectual. También tomamos en cuenta la actual situación de Málaga como enclave cultural y *Ciudad de los Museos*. Hace dos décadas, Málaga empezó a sentar las bases de un ambicioso proyecto para convertirse en destino obligado para el turismo cultural en España y en Europa. Con la apertura del Museo Picasso Málaga y el Centro de Arte Contemporáneo (CAC Málaga), la ciudad comenzó a despuntar como un destino donde el arte estaba muy presente. Ha sido, sin duda, una revolución en torno a la cultura y el patrimonio que ha cambiado su imagen ya que hoy en día cuenta con más de cuarenta museos. A este hecho se suma el puesto de privilegio como destino turístico que recibe, cada año, unas 850.000 visitas, y la actividad museística vinculada al turismo, que genera más de 6.000 empleos, directos e indi-

Figura 2. *Clausura en el Rectorado de la Universidad de Málaga con*: *José Ángel Narváez (Rector Universidad de Málaga), Francisco Murillo Mas (Vicerrector de Estudiantes y Deporte), María Jesús Martínez Silvente (Vicerrectora Adjunta de Atención al Estudiante), Isabel Martínez Lozano (Directora de Programas con Universidades y Promoción del Talento Joven Fundación ONCE).*

rectos, en la ciudad.

Los Museos y Centros Culturales dotados de colección permanente e importantes exposiciones temporales, como el Centre Georges Pompidou, La Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, el Museo Picasso Málaga, el Museo Carmen Thyssen Málaga, el Museo de Málaga, la Fundación Picasso Casa Natal o Centro de Arte Contemporáneo (CAC Málaga), han propiciado la creación de lugares alternativos como la Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, la de la Escuela de San Telmo, el Taller de los Interventores, la Casa Sostoa, el Neotaller o el Contenedor Cultural de la Universidad de Málaga y la recuperación de otros cuya actividad era más discreta (Alianza Francesa, Rectorado de la Universidad de Málaga o Ateneo de Málaga).

Otra vertiente que se ha trabajado en estos últimos años es la regeneración barrios del centro histórico, hasta entonces, deprimidos. El proyecto MAUS[3] en el que artistas de talla internacional como D*Face o Obey han intervenido con pinturas murales, junto a artistas nacionales y locales. Como contraposición, las acciones llevadas a cabo en el barrio de Las Lagunillas[4], han contado con artistas de la zona y ha surgido de la iniciativa vecinal. Su intervención cultural ha sido paulatina y orgánica, y ha servido para que sus moradores formen parte de un proyecto inclusivo y se sientan orgullosos del lugar en el habitan.

Título Propio Técnico Auxiliar en Entornos Culturales

En el curso 2017/2018 la Fundación ONCE lanzó la convocatoria para el desarrollo de programas universitarios de formación para el empleo dirigido a jóvenes

con discapacidad intelectual inscritos en el Sistema de Garantía Juvenil, un programa operativo de empleo cofinanciado por el Fondo Social Europeo. El proyecto presentado por la Universidad de Málaga, denominado *Técnico Auxiliar en Entornos Culturales*, fue seleccionado junto a otras universidades españolas, pasando a pertenecer a la Red Unidiversidad[5], formada por todas las universidades que desarrollan programas formativos para el empleo y la inclusión universitaria de jóvenes con discapacidad intelectual, dentro de la Convocatoria realizada por Fundación ONCE.

Dicho proyecto surgió de la necesidad de responder a una realidad existente, en la que los jóvenes con discapacidad intelectual representan un colectivo con especiales dificultades de inserción laboral debido, en parte, a escasas o inexistentes oportunidades de formación.

En su realización, partimos de una concepción del arte y el patrimonio cultural como herramientas para la inclusión social y el desarrollo personal de las personas con diversidad funcional. Su accesibilidad es una realidad que poco a poco están desarrollando las diferentes instituciones dirigidas al mundo del arte y la cultura. En este sentido trazamos diferentes líneas u objetivos a seguir, desde la adaptación de las exposiciones a personas con diversidad funcional, la realización de talleres específicos y/o el desarrollo de proyectos artísticos protagonizados por este colectivo. Con ello, perseguimos el acceso a la cultura desde su ámbito profesional, formativo y laboral pues deben ser uno de los pilares que sustenten las políticas inclusivas ya presentes en el mundo del arte.

Justificación, planificación, evaluación y alumnado

Los jóvenes con discapacidad intelectual representan un grupo con especiales dificultades de inserción laboral, debido, en parte, a escasas o inexistentes oportunidades de formación. A través de titulación se intenta fomentar la inserción laboral de este colectivo en Málaga, una ciudad con un importante patrimonio histórico que cuenta con 37 espacios museísticos y cuya actividad cultural genera más de 6.000 empleos directos e indirectos. Junto a este objetivo, el curso, además, pretende también ser un medio de inclusión y convivencia, donde personas con y sin discapacidad compartan espacios de formación, socialización, de aprendizaje y crecimiento.

Consideramos, y así se ha reflejado en dicho Título Propio, que las personas con diversidad funcional no sólo han de poder acceder al gran patrimonio cultural y artístico de su entorno, además también pueden y han de ser agentes activos en su producción, conservación y exposición.

Como señala Fundación ONCE, la formación de personas con discapacidad intelectual en el entorno universitario en competencias profesionales generales, contando con una titulación emitida por una Universidad, incide positivamente en su inserción laboral en diferentes sectores empresariales. Por ello, al término del curso, se les emite un título oficial de la Universidad de Málaga para que pueda serles útil para su currículo y para su esperada – y necesaria – inserción laboral en entornos culturales. Ya se ha dado el caso de la contratación de alumnos egresados en museos de nuestra ciudad e, incluso, nosotros tenemos en nuestro curso, alumnos de otros años que imparten docencia en diferentes módulos del curso. Esta es nuestra asignatura pendiente, convencer a las instituciones de algo que nosotros ya tenemos claro: que los estudiantes del Título Propio son de sobra capaces de desempeñar funciones en los museos y centros de arte.

Técnico Auxiliar en Entornos Culturales consta de un total de 45 créditos europeos ECTS (450 horas), de ellos, 35 créditos se destinan a docencia teórica/práctica en centros docentes y 10 créditos a la realización de prácticas externas en centros culturales y museos. Su horario semanal es de lunes a jueves de 10 a 14h.

Las horas totales presenciales se reparten en diferentes actividades, como la docencia presencial en el aula, impartida por los ponen-

tes del curso; las sesiones de tutorización y evaluación guiadas por el personal del Título Propio; la participación en diferentes actividades culturales y académicas dentro y fuera de la Universidad de Málaga; la visita a diferentes centros culturales y museos.

Las prácticas se llevan a cabo en diferentes departamentos de los centros culturales y museos de Málaga, y cuentan con un tutor encargado de su formación en la institución de acogida. Tanto en el desarrollo teórico como práctico, el Título cuenta con dos monitores especializados en diversidad funcional en el aula, destinados a ofrecer apoyo a los estudiantes y a los docentes.

Para la obtención del título se exige la asistencia a clase (al menos al 80%), la participación en las sesiones de seguimiento y evaluación realizadas por la coordinación del Título y la evaluación positiva de los conocimientos y competencias adquiridas en los diferentes módulos por medio de cuestionarios de autoevaluación.

El curso oferta 17 plazas para jóvenes con discapacidad intelectual que cumplan los siguientes requisitos:

- Tener una discapacidad intelectual con un grado igual o superior al 33% reconocida oficialmente por el Organismo competente de su Comunidad Autónoma.
- Edad comprendida entre los 18 y los 30 años.
- Estar inscritos en el Sistema Nacional de Garantía Juvenil (SEPE)[6] de manera previa al inicio del curso.
- Los participantes ha de tener habilidades académicas básicas de competencias mínimas en lectoescritura y cálculo.

El curso está planteado para que la docencia sea presencial y en espacios de la Universidad (con docentes con y sin discapacidad), para que dispongan de sesiones de tutorización y evaluación en el aula (con psicólogos y pedagogos), para que participen en actividades académicas, solidarias y culturales que organiza la Universidad, o para que colaboren en la puesta en marcha de proyectos con asociaciones de la UMA (Consejo de Estudiantes, Aula de Debate o Aula de Teatro). También está contemplado que realicen excursiones culturales de los alumnos del Grado de Historia del Arte y de Bellas Artes y que celebran su Graduación en la que se les entrega el Título Académico, al finalizar el curso.

Figura 3. *Mural de los alumnosas, realizado por los artistas Santiago Ydáñez y Miki Leal.*

Un ejemplo de esta cooperación, por ejemplo, son las dos exposiciones que realizaron en la universidad de manera colaborativa con docentes y estudiantes de Grado y Máster. La primera de fotografía, titulada *Transfusiones emocionales: retratos, texturas y líneas* en la que expusieron en el edificio del Rectorado sus retratos utilizando diversas técnicas; y *Musealizando la Universidad*, en la que repartieron sus creaciones en diferentes espacios del Campus universitario, como el Jardín Botánico, creando así un museo al aire libre por unos días.

Para terminar, resaltar que, en los últimos tiempos, los estudiantes tuvieron que amoldar-

Figura 4. *Estudiantes junto al Niño de Elche, Manuel León y Celia Macías en la Facultad de Ciencias de la Educación*.

se a las restricciones derivadas de la pandemia por la COVID19 con un balance muy positivo. Los docentes impartieron sus asignaturas a través de las plataformas *on line* (Microsoft Teams o Campus Virtual) sin que hubiese ningún inconveniente, pues fueron lo suficientemente capaces de seguir perfectamente el ritmo de las clases y sin que apareciera la desidia o el abandono por su parte.

Estructura, objetivos y metodología del curso

El curso está estructurado en módulos de formación específica y cuenta con oferta de prácticas en diferentes museos. Ofrece la oportunidad a estos jóvenes de participar en diferentes eventos culturales, académicos y de ocio junto a sus compañeros universitarios. Para ello, reciben formación en habilidades emocionales, sociales y laborales, patrimonio cultural, artes plásticas y cultura visual, pintura, escultura, fotografía, teatro, cómic, dibujo y del funcionamiento de departamentos pedagógicos y de inclusión en los museos.

El Título está patrocinado por Fundación ONCE, siendo totalmente gratuito para los estudiantes.

Las características de la población que realiza el curso, determinan en gran medida la planificación general del plan docente. El curso se desarrolla durante cuatro días a la semana en jornadas de cuatro horas diarias. Tres días a la semana se destinan a la impartición de los diferentes módulos, destinándose una de las jornadas a sesiones de tutorización, repaso y evaluación de los contenidos impartidos. Se reservan diferentes jornadas a la realización por parte del alumnado de otras actividades culturales organizadas por la propia universidad y visitas a museos y centros de arte. Durante el curso los alumnos reciben formación por parte de un preparador laboral, que los guía en su proceso de formación práctica en los museos, junto a los tutores profesionales de los centros participantes.

El curso se divide en tres áreas fundamentales. En la primera, especialistas en psicología, pedagogía y habilidades sociales trabaja con los estudiantes en el aula; una segunda, en la que los Departamentos educativos e inclusivos de museos de nuestro país muestran sus actividades, proyectos y funcionamiento; y una tercera, en la que profesionales realizan talleres y jornadas para que los estudiantes conozcan las características de los diferentes agentes que conforman el mundo del arte.

Los módulos que componen estas tres áreas varían según los profesionales que los

imparten. Los planteamos de manera general para que el docente tenga la suficiente libertad ala hora de impartirlos:

- Módulo 1. *Desarrollo emocional y social.*
- Módulo 2. *Habilidades laborales.*
- Módulo 3. *Patrimonio cultural.*
- Módulo 4. *Artes plásticas y cultura visual*
- Módulo 5. *Los Departamentos educativos de los museos españoles*
- Módulo 6. *Practicas.*
- Módulo 7. *Sesiones de evaluación.*

El objetivo primordial del *Título Propio* es potenciar la inserción laboral del colectivo con discapacidad intelectual en el mundo de la cultura, dotándoles de las herramientas básicas para poder ejercer en el futuro como profesionales en museos y centros culturales.

Entre los objetivos principales del curso destacan:

- Trabajar la inclusión social de personas con discapacidad intelectual.
- Favorecer la autonomía y preparación laboral de jóvenes con discapacidad intelectual.
- Potenciar la responsabilidad social de la Universidad de Málaga.
- Favorecer la cohesión de la Universidad de Málaga con su entorno social y con el colectivo de personas con discapacidad.
- Promover la apertura de la Universidad hacia las demandas sociales de formación y preparación laboral.
- Proporcionar experiencias inclusivas y de normalización dentro de la comunidad universitaria.

Otro objetivo que me gustaría destacar y que consideramos indispensable es que los alumnos vivan y disfruten la Universidad *in situ*. Las clases se dan en la Facultad de Ciencias de la Educación, por lo que comparten espacios comunes, como la biblioteca, salas de estudio o la cafetería, con los estudiantes que cursan los diferentes Títulos. También se les incluye en las actividades culturales, académicas y solidarias que organiza la Universidad, así como los ciclos de conferencias, congresos, exposiciones y jornadas tanto virtuales como presenciales.

Las competencias generales y específicas que los estudiantes deben adquirir durante sus estudios y que son exigibles para otorgar el Diploma de Extensión Universitaria son:

- Adquirir compromisos sociolaborales, que contribuyan a su crecimiento como ciudadanos de pleno derecho.
- Aplicar los conceptos, teorías y principios adquiridos en la resolución de problemas y toma de decisiones.
- Desarrollar actitudes flexibles con capacidad de adaptación al cambio.
- Adquirir habilidades de manejo de tecnologías de la información y la comunicación, que les permitan resolver con eficacia tareas relacionadas con su trabajo.
- Adquirir y manifestar habilidades sociales y emocionales necesarias para relacionarse con éxito en los diferentes entornos en los que se desenvuelvan para trabajar satisfactoriamente en equipo.

La metodología que se ha seguido en el *Título Propio* ha contado, desde un principio, con la participación de profesionales en el campo de la psicología, la educación y de la atención, de las diferentes universidades y museos ya mencionados. Se resume en:

- Los materiales y las actividades se diseñaron siguiendo el Diseño Universal del Aprendizaje, siendo accesibles para todos los participantes.
- Se cuenta con acciones tutoriales complementarias a las clases en el aula.
- Se desarrollan actividades dentro de los módulos teóricos o como actividades complementarias, donde se potencia la participación del alumnado en experiencias solidarias y de voluntariado.
- Se prima el aprendizaje cooperativo.
- Se imparten módulos donde se promueve

un aprendizaje basado en problemas, es decir, en la resolución de casos y experiencias reales que pueden encontrar en su futura vida laboral dentro de los centros culturales.

- Las diferentes materias impartidas se diseñan facilitando su flexibilidad y adaptabilidad a la diversidad del alumnado y sus competencias.

Docentes, instituciones y repercusión del curso

Partiendo de la gran oferta cultural y artística que ofrece la ciudad de Málaga con numerosos centros culturales y museos, este Título cobra una gran relevancia al ampliar las posibilidades de inserción laboral de las personas con discapacidad intelectual que lo cursan. Así mismo, se ofrece un entorno formativo universitario donde las personas con discapacidad intelectual pueden potenciar su desarrollo personal, laboral y social, siendo también una oportunidad para que la comunidad universitaria se enriquezca con las experiencias de diversidad e inclusión.

Para su desarrollo se cuenta con la colaboración de entidades culturales de gran relevancia, entre las que se encuentran: Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Lázaro Galdiano, Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA, Red Museística de la Diputación de Lugo, Museo de Bellas Artes de Murcia, Centro Botín (Santander), Museo Carmen Thyssen (Andorra), Fundación Montenmedio (Cádiz), Museo del Grabado Español Contemporáneo (Marbella), o los malagueños Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga, Centro G. Pompidou, Fundación Casa Natal de Picasso, Museo de Málaga, Museo Carmen Thyssen, Museo Ruso, Escuela de Arte San Telmo de Málaga y Ateneo de Málaga.

En cuanto a la participación desde la Universidad de Málaga, se encuentran los Servicios, Centros y Departamentos que se detallan a continuación:

- Vicerrectorado de Estudiantes y Deporte.
- Vicerrectorado de Cultura.
- Departamento de Psicología Evolutiva. Facultad de Ciencias de la Educación.
- Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Métodos de Investigación y Diagnóstico en Educación. Facultad de Ciencias de la Educación.
- Departamento de Didácticas de las Ciencias Experimentales. Facultad de Ciencias de la Educación.

Del mismo modo, este Título Propio cuenta con el apoyo de asociaciones del ámbito de la diversidad, como la Asociación Síndrome de Down Málaga, la Federación ASPACE, Aspromanis, Aproinla o FC INSERTA.

Para conseguir que la formación sea transversal y apostando por la plena inclusión, hemos contado con los mejores especialistas del sector cultural. Galeristas como Juan Silió, Pedro Maisterra o Isabel Hurley; comisarios como Javier Bermúdez o Susana Blas; directores de museos como José Lebrero, Guillermo Cervera, José María Luna o María Morente, periodistas culturales como Antonio Javier López, profesores de Bellas Artes y de Historia del Arte como Leticia Crespillo, Carmen González Román o María Caro; y artistas de renombre de la talla de Carlos Miranda, Victoria Maldonado, Paloma de la Cruz, Blanca Montalvo, Alejandro Castillo, Jesús Palomino, Los Bravú, Juan López, El Niño de Elche, Santiago Ydáñez, Alegría y Piñero, Miki Leal, Federico Guzmán, Jacobo Castellano, Antonio Ballester, Abraham Lacalle, Juan del Junco, etc., integrantes de los Departamentos educativos y de inclusión más significativos de los museos de nuestro país (Museo del Prado, Museo Thyssen, Museo Reina Sofía, Macba, Thyssen Andorra, Rete de Museos de Lugo…) y de nuestra ciudad (Museo Picasso Málaga, CAC Málaga, Centro Pompidou, Fundación Casa Natal de Picasso, Museo de Málaga, Museo Carmen Thyssen…).

Para finalizar, los alumnos realizan prácticas que se llevan a cabo en los Museos y Cen-

Figura 5. *En el taller de la Escuela de Arte de San Telmo con el dúo de artistas Los Bravú*.

tros de Arte de la ciudad, donde los estudiantes se encuentran tutorizados por un integrante del Departamento de Educación e Inclusión del espacio cultural en las que las esté llevando a cabo, para garantizar así un óptimo aprendizaje.

Desde el inicio, hemos sido llamados a participar en Encuentros, Jornadas y Congresos hasta ser seleccionados para presentarlo en diferentes foros nacionales (Málaga, Madrid y Barcelona) e internacionales (Sao Paulo, Éxeter o Dubai)[7], siendo su aceptación cada vez mayor.

Dirección y codirección de Técnico Auxiliar en Entornos Culturales

María Jesús Martínez Silvente. Directora. Doctora en Historia del Arte y Profesora Titular en la Universidad de Málaga. Es autora de diversas monografías sobre las vanguardias históricas como *La mirada cambiante de Ardengo Soffici: Futurismo y crónicas sobre Picasso*, *Picasso y el cubismo en la literatura artística futurista: el caso de Umberto Boccioni (1909-1916)*, *Francisco Peinado. Representaciones y autorrepresentación*, y de una treintena de artículos en revistas especializadas. Ha disfrutado de estancias en Roma, Milán, Palermo, Oxford, Londres y París, realizando investigaciones sobre arte del siglo XX en las Universidades de La Sapienza (Roma) y la Sorbona. París IV. Compagina sus tareas docentes con aportaciones críticas en periódicos, revistas y catálogos, y con comisariados de exposiciones como los de *Chillida. Logos. Espacio de la palabra* (Ronda, 2005), *Carlos Miranda. Stories from Homes* (Piana dei Colli, Palermo, 2012), Javier Garcerá. Exhale Inhale (Piana dei Colli, 2013), Santiago Ydáñez. Santo Animal (Instituto Cervantes de Palermo,

2018), Between Monochrome & Kistch (Diputación de Málaga, 2019). Pertenece al Comité de Programación del Museo Picasso Málaga, al Patronato del Museo del Grabado Español Contemporáneo (Marbella), y es miembro de la Cátedra Picasso. En el apartado de gestión, destaca su tarea de Secretaria Académica de la Fundación General de la Universidad de Málaga, desde 2004 hasta 2008; la de Vicedecana de Cultura, Estudiantes y Relaciones Institucionales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, durante 8 años; y en la actualidad, la de Vicerrectora Adjunta de Estudiantes de la Universidad de Málaga desde 2016.

Gemma Rodríguez Infante. Codirectora. Licenciada en Psicopedagogía y Doctora por la Universidad de Málaga, es Técnico de la Oficina de Atención a la Diversidad de dicha universidad (UMA Convive) desde su creación en el año 2005, y Profesora en el Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación. Coordina e imparte diferentes cursos de formación sobre atención a la diversidad dirigido a profesores y estudiantes. Es autora de numerosas publicaciones relacionadas con la atención a la diversidad, libros, capítulos de libros, artículos en revistas y comunicaciones en congresos nacionales e internacionales. Entre estas publicaciones destacamos la *Guía de Adaptaciones en la Universidad* editada por CRUE. Docente en el Máster en Atención Temprana, título propio de la Universidad de Málaga, ha coordinado el proyecto de innovación docente *Elaboración de materiales didácticos accesibles para ser usados en la docencia.* Cuenta, además, con una amplia experiencia investigadora entorno a la inclusión y la diversidad funcional, en diferentes contextos, entre ellos la Universidad. Desde el curso 2017/2018 codirige el Diploma de Extensión Universitaria *Técnico Auxiliar en Entornos Culturales*.

Conclusiones

Los títulos universitarios dirigidos a personas con discapacidad intelectual, proporcionan una oportunidad única de formación, sobre todo en ámbitos tan específicos como el arte y la cultura. Estas oportunidades, en el caso de las personas con discapacidad intelectual, suelen ser escasas, lo cual influye también en menores oportunidades de inserción laboral.

Este curso, no sólo pretende aumentar las posibilidades laborales, sino también, permitir un derecho básico como es el *aprendizaje para toda la vida*, ofreciendo el marco formativo idóneo para seguir avanzando en el desarrollo personal y de inclusión social de estos jóvenes. El Título Propio *Técnico Auxiliar en Entornos Culturales* intenta paliar mínimamente la desigualdad en el mundo del arte y de los museos, gracias, eso sí, al equipo de docentes-profesionales de reconocido prestigio tanto del ámbito de las Ciencias de la Educación como del ámbito del arte, la cultura, la inclusión y los museos capaces de crear y diseñar contenidos accesibles que enfatizan la capacidad de nuestro alumnado, y a los monitores, que guían a los ponentes y a los estudiantes en el aula hacia procesos de enseñanza-aprendizaje más inclusivos. Pero los verdaderos protagonistas son, sin duda, sus alumnos, que terminan enseñándonos más a nosotros que nosotros a ellos. Desde *UMA Convive* estamos trabajando en esa dirección porque apostamos por ellos, y porque creemos en la educación pública que, por su condición de pública debe ser, inexcusablemente, inclusiva.

Bibliografía

Domínguez Almudena, *Museos y accesibilidad*, en "HERMUS. Heritage & Museografhy", Universidad de Lleida, 16 y 17, 2018; Andrea Castro, *Arte urbano vecinal: el caso del barrio malagueño de Lagunillas. De la rehabilitación social al activismo a través de la comunicación visual y el grafiti* en Campus de Excelencia Internacional Andalucía Tech, Universidad de Málaga, Málaga, 2020; Antonio Espinosa, Carmina Bonmatí, *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio natural y cultural*, Ediciones

Trea, Gijón, 2013; Cristina Caballo, Miguel Ángel Verdugo, *Habili-dades sociales. Programa para mejorar las relaciones sociales entre niños y jóvenes con deficiencia visual y sus iguales sin discapacidad,* en "Anuario ONCE", Madrid, 2005; María Luisa Belmonte, *La escuela de vida. Otra mirada a la discapacidad intelectual*, en "Revista Fuentes", Universidad de Sevilla, 14, Sevilla, 2013, pp.147-170; Juan García Sandoval, *Acciones de integración y accesibilidad social en el Museo de Bellas Artes de Murcia*, in *I Congreso Internacional de Educación Patrimonial, Mirando a Europa: Estado de la cuestión y perspectivas de futuro. Comunicaciones*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, 2012, pp. 468-479; Juan García Sandoval (coord.), *En y con todos los sentidos, hacia la integración social en igualdad*, in *Actas del Congreso Internacional de Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2015; Santiago González d'Ambrosio, *Explora Guernica: unir los sentidos para conocer la obra clave de Picasso. Un programa educativo de accesibilidad para personas con discapacidad visual en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, en "Integración: Revista sobre ceguera y deficiencia visual", 3, 2008, pp. 46-57; Dolores Izuzquiza, Inmaculada Egido y Rosario Cerrillo, *Diez años de formación para el empleo de personas con discapacidad intelectual en la universidad. Balance y perspectivas*, en "Revista Iberoamericana de Educación", ONCE, 63, 2013, pp. 123-138; Sara de Miguel, Rosario Cerrillo (coord.) *Formación para la inclusión laboral de personas con discapacidad intelectual*, Pirámide, Madrid, 2010, pp. 34-78; Elia Roca, *Como mejorar tus habilidades sociales. Programa de autoestima, asertividad e inteligencia emocional*, ACDE, Valencia, 2007; Miguel Ángel Verdugo, *PHS: Programa de Habilidades Sociales. Programas conductuales alternativos*, Amuro Ediciones, Instituto Universitario de Integración, Salamanca, 2003; Francisco José Zubiaur Carreño, *Curso de Museología*, Ediciones Trea, Gijón, 2004.

Notas

[1] La Oficina de Atención a la Diversidad *UMA Convive* es uno de los pilares del Vicerrectorado de Estudiantes y Deporte de la Universidad de Málaga.

[2] El Sello BEQUAL distingue a las empresas socialmente responsables con la discapacidad, ofreciendo una herramienta a las organizaciones para integrar políticas sobre discapacidad en todas las áreas de la empresa. Promueve la mejora continua y la visibilidad de buenas prácticas facilitando a sus grupos de interés su identificación como entidad socialmente comprometida.

[3] El proyecto nace con el objetivo de entregar a Málaga un legado cultural contemporáneo de alto valor artístico, proporcionando una nueva visión urbana, descubriendo nuevos espacios y rompiendo con la cotidianidad de la ciudad, implicando a los vecinos en el desarrollo de sus actividades. Véase: www.mausmalaga.com.

[4] La degradación del barrio malagueño de Lagunillas, en el que proliferaban solares abandonados y que rozaba la marginalidad, empujó al artista Miguel Ángel Chamorro a realizar una serie de acciones para mejorar la imagen del propio barrio y el sentimiento de colectividad de sus vecinos. Contó con la colaboración de los niños y niñas del barrio para pintar el primer grafiti y convertir un solar que servía de aparcamiento y, en muchos casos, de mercado de droga, en un enclave al que desde entonces los más jóvenes acuden para jugar, divertirse o educarse. Chamorro comprobó que su iniciativa tuvo éxito y fundó la Asociación Fantasía en Lagunillas. Otros artistas y vecinos del barrio, como Dita Segura y Concha Rodríguez, crearon una serie de grafitis en colaboración, nuevamente, con los vecinos de la zona, y Rodríguez también fundó la Asociación Lagunillas, el Futuro está muy Grease, para, junto a Fantasía Lagunillas, comenzar a trabajar en la revitalización de sus calles a través del arte urbano. Los grafitis, la fotografía o la música son algunos de los recursos empleados para mejorar la vida vecinal y reivindicar el carácter de autogestión del barrio. Este estudio de caso analiza las prácticas de activismo llevadas a cabo en Lagunillas y que lo han convertido en un símbolo de organización vecinal y de uso del espacio público. Así como las estrategias y discursos que han generado un proceso de mejora colectiva y han posibilitado un escenario de visibilización de protesta social, apoyando causas locales pero extrapolables a muchos otros municipios, como la *turistificación* y gentrificación de los centros históricos o el cierre de iniciativas sociales, artísticas y culturales.

[5] Es un programa cofinanciado por el Fondo Social Europeo (FSE) para mejorar la inserción laboral de los jóvenes con discapacidad intelectual, como buenas

prácticas de la Unión Europea. Actualmente la Red está compuesta por 27 universidades españolas.

[6] El Sistema de Garantía Juvenil es una iniciativa europea cuyo objetivo es garantizar que los jóvenes puedan recibir una oferta de empleo, de educación continua o un período de prácticas tras acabar la educación formal o quedar desempleados.

[7] Las contribuciones fueron las siguientes: *Art and Inclusiveness*, EXPO 2020 DUBAI Knowledge & Learning Week, Spain Pavilion, Internationalization of Spanish Education, 12-18 December 2021; *Técnico Auxiliar en entornos culturales*, CIUD III Congreso Internacional Universidad y Discapacidad. Talento e Inclusión, Madrid, 2016; *La Oficina de Atención a la diversidad de la Universidad de Málaga. UMA CONVIVE: a por el III Título Propio Técnico Auxiliar en Entornos Culturales*, 6º Congreso Internacional en Accesibilidad en Museos y Patrimonio, Sao Paulo, 2021; *Formación accesible en el ámbito de la cultura y el patrimonio de las personas con discapacidad intelectual: el caso de la Universidad de Málaga*, 5º Congres Internacional Educació i accessibilitat a museus i patrimoni, Barcelona, 2019; *Inclusión y profesionalización*, II Encuentros Internacionales de Educación y Mediación Cultural, 2019.

Papireto I (2022) - pp. 137-141
ISSN 2974-668X

Leonor Fini, tra Surrealismo e "ritorno all'ordine"

Giuseppina Gullo

È il 30 Agosto 1907 quando, a Buenos Aires, dal matrimonio tra Herminio Fini, un ricco uomo d'affari argentino, e Malvina Braun, originaria di Trieste, nasce una bambina dagli occhi magnetici, profondi e, come avrebbe detto Max Ernst in seguito, di un «nero bluastro»[1]: Leonor Fini. Le divergenze caratteriali tra i due genitori portano presto alla separazione e al trasferimento della bambina a Trieste, dove Fini trascorre tutta la sua adolescenza.

Il capoluogo friulano in quel momento rappresenta un vero e proprio centro cosmopolita, una città vivace e piena di stimoli, di opportunità di dialogo e confronto. Qui Fini ha l'opportunità di studiare a fondo nella grande biblioteca dello zio, Ernesto Braun, ma anche di frequentare luoghi, come il Caffè Garibaldi, centro di ritrovo degli intellettuali del tempo, che le permettono di conoscere varie personalità tra cui ad esempio, il pittore Arturo Nathan, o scrittori come Umberto Saba, Roberto Bazlen, e Italo Svevo. E a queste personalità Fini inizia a realizzare una serie di ritratti che ci permettono di comprendere la matrice della sua arte.

L'attenzione pittorica di Fini affonda le sue radici nello studio dei maestri antichi, in particolare in quelli del Quattrocento, da cui deriva la sua precisione nell'esecuzione e nel disegno. Ne è un esempio *Ritratto di Italo Svevo* [Fig. 1], iniziato nel maggio 1928[2], pochi mesi prima della morte dello scrittore, che riprende a pieno la ritrattistica rinascimentale. Il dipinto, che Leonor definirà "pieno di ingenuità e *gaucherie*"[3], si sviluppa in uno spazio dal retrogusto metafisico in cui coesistono anche dettagli assimilabili all'attenzione al particolare propria della pittura fiamminga. Il volto di Svevo è minuziosamente dettagliato, i suoi baffi vengono definiti singolarmente con toni che gradualmente si spostano dal bianco al nero, così come avviene anche per ciglia e sopracciglia. L'uso di trasparenze e velature coloristiche permette di osservare una pelle che appare fortemente naturale oltre che marcatamente tridimensionale grazie alla presenza di solchi, segni e rughe d'espressione.

La pratica del ritratto sarà una costante nella vita dell'artista e anche fonte di sostentamento economico, soprattutto durante gli anni Quaranta, durante i quali produrrà un vasto numero di ritratti della nobiltà romana. La passione per la ritrattistica la conduce però ancor prima a Milano, città in fermento in cui ha modo di intessere

CC BY ND

Figura 1. Leonor Fini, *Ritratto di Italo Svevo*, Olio su tela, cm 53x45,5, Trieste, Bennetti (1929); Figura 2. Leonor Fini, *La Pastorella delle Sfingi*, Olio su tela, cm 36,8x44,5, Venezia, Peggy Guggenheim Collection (1941)

relazioni ed entrare in contatto con un'arte nuova, in particolare con la ricerca proposta dal neonato *Gruppo Novecento*. Da questo momento è riscontrabile nella pittura di Leonor un evidente progresso tecnico ed espressivo, ottenendo in questo modo l'opportunità di farsi conoscere in un ambito più vasto, fino a giungere a Parigi. Qui ha modo di far emergere la sua personalità indipendente ed esuberante, il suo legame con il travestimento, la sua passione per la pittura e la fotografia, il suo essere libera e dissacratoria, ma anche il suo originale concetto di fedeltà e il suo amore per la vita, rafforzando passo dopo passo una personalità d'artista unica, che valica i confini del reale collocandosi in dimensioni altre, affermando la volontà di rivoluzione.

Fulminante per la sua carriera è l'incontro con Max Ernst nel 1933 che ben presto si traduce in una fugace passione amorosa, ma soprattutto in una grande occasione per allargare i suoi orizzonti. Ernst, "l'uomo delle possibilità infinite"[4], è infatti colui che la introduce nel circolo surrealista. Durante gli anni '30 un gran numero di donne, di artiste, si avvicinano a quel movimento attratte dalla sua posizione antiaccademica, dai valori che promulga, dalla volontà di abbattere ogni convenzione, speranzose di trovare il loro posto nell'ampio panorama artistico dell'epoca. Tuttavia, Leonor Fini decide di non aderire al movimento surrealista, di cui critica il puritanesimo e la misoginia, che vede soprattutto in Breton ma anche perché afferma che le scoperte da lei effettuate nell'ambito dell'arte, sono precedenti a quelle dei surrealisti. Nella sua ricerca, che verte sulla femminilità e il suo lato oscuro, ispirandosi a temi come il travestimento e l'amore, preferisce esplorare autonomamente l'universo onirico, caratterizzato da personaggi con gli occhi chiusi, spesso donne o autoritratti, figure androgine, languide ed erotiche.

Leonor è tra le artiste del "Surrealismo femminile" che compiono un'azione definibile attraverso il termine greco *apokalypsis*, cioè lo svelamento di qualcosa che è stato sepolto e disintegrato, quel potere femminile da tempo contenuto e celato. Le opere che realizza a Parigi sono cariche di un simbolismo particolare, popolate di donne-gatto, sfingi, giochi di specchi e di doppi, femmine dominanti e maschi quasi asessuati. Le sue amazzoni, magiche

Figura 3. Leonor Fini, *Ophelia*, Olio su tela, cm 65x92, New York, Mr e Mrs William Copley (1963)

ed erotiche, attraggono per la loro indipendenza. Uno scorcio rappresentativo di questo mondo è offerto dall'opera *La pastorella delle Sfingi* [Fig. 2] in cui la femminilità è rappresentata dalla donna stessa e la rivendicazione è ancora più audace poiché il corpo diventa potente. Al centro del dipinto, realizzato nel 1941, si erge in posizione stante una donna, la pastorella, protagonista dell'opera e autoritratto della pittrice, rappresentata come una guerriera dal sesso corazzato che guida il gregge di sfingi, creature metà leoni e metà donne, che appaiono accovacciate ai suoi piedi. Intorno a queste figure si scorgono quelli che sembrano essere i resti di un banchetto che rendono l'atmosfera, già appesantita dal paesaggio desertico, ancora più cupa. L'artista si rappresenta come magnifica ed eroica in una scena che è pronta all'eventualità di una battaglia, scardinando lo stereotipo che vede aggressività e combattimento come attributi propri del maschile: abbinare lo stereotipo maschile per eccellenza, il guerriero, alla figura femminile rappresenta un forte elemento di rottura e rivoluzione. In questo modo Fini trova un modo per parlare di sé e raccontarsi nella maniera più affine alla sua personalità.

La sua predilezione per il mistero e il suo gusto per la metamorfosi trovano forma nella figura della sfinge, che diventa centrale in molte sue opere già a partire dagli anni Trenta. Questo essere possiede tratti enigmatici e pericolosi, diventa guardiana androgina della vita, custode, emblema di una potenza femminile che può minacciare l'uomo, è sensualità ma allo stesso tempo incarnazione del pericolo. Vicina al pensiero dei Surrealisti, l'iconografia della sfinge non è più quella della tradizione greca, ma incarna piuttosto l'interpretazione romantica dell'Ottocento della sfinge egizia che deriva dal repertorio Simbolista.

Oltre alle influenze Quattrocentesche, Simboliste e Surrealiste, Leonor Fini, durante la sua fase *minerale*, lascia emergere il suo spic-

Figura 4. Leonor Fini, *Batelière*, Olio su tela, cm 76x170, Antwerp, Mr e Mrs Leeuvenkraan (1977)

cato carattere figurativo tra ispirazioni preraffaellite e momenti di recupero floreale. Un esempio è l'*Ophelia* [Fig. 3] del 1963, in cui il riferimento all'omonima tela del preraffaellita Millais del 1851-52 è immediatamente evidente. Nell'opera di Fini l'attenzione al dettaglio naturalistico di Millais viene sostituito da pennellate rapide, striature e macchie di colore che sembrano creare un tutt'uno tra la fanciulla e la Natura. L'intera scena è dominata da toni freddi che suggeriscono l'idea di un notturno in cui si riesce a distinguere il rosso dei papaveri, simbolo incontrastato di morte, e il pallore spettrale del volto della giovane.

La pittura di Fini, a causa dello scoppio della guerra aveva già prodotto dei forti sconvolgimenti nella sua vita, si arricchisce di riflessioni più profonde, come l'orrore della perdita e il sacrificio. Figure femminili sospese tra la sfinge e la bambola sono circondate da esseri inquietanti e asessuati, in un'atmosfera alla Fussli, ricca di rievocazioni romantiche come le poesie di Blake, le composizioni sembrano uscire da un allestimento teatrale per un'opera di Ibsen, su sfondi scuri e opprimenti: sono gli anni della *Kinderstube*, ovvero la "camera dei ricordi", forse i lavori più intimi dell'artista, che rivela tutte le sue fragilità in chiave simbolica. Nell'opera *La Grange Batelière* [Fig. 4] del 1977 Fini crea un mondo sotterraneo affascinante e cupamente atmosferico, pretesto per mostrare parte della sua interiorità in continua evoluzione. I toni dell'opera, freddi e innaturali, sembrano costruire uno scenario post-apocalittico, un teatro sotterraneo fatto d'acqua in cui, immerse in un silenzio mortale, vivono misteriose figure femminili.

Ci avvinciamo all'ultima fase dell'artista, quella in cui emerge un anelito di morte, verso la chiusura di un ciclo, verso l'ultima fase in cui diventa evidente la fragilità di un'esistenza destinata a svanire, l'attrazione verso il nulla. Qui emergono forti sensazioni di vuoto e di angoscia. In *Le Choix du silence* [Fig. 5] realizzato nel 1987, si avverte tutto il dolore interiore provato dall'artista. Al centro emerge una figura antropomorfa che si copre gli occhi e le orecchie, un atto che porta all'intorpidimento assoluto, al silenzio e, infine, all'illuminazione dell'anima attraverso il cranio. È vestita di sfumature d'arancio e d'azzurro, ma nonostante il suo essere figura eterea trasmette una forte sensazione di vuoto e angoscia. Leonor Fini ci invita a lasciare il teatro, il mondo terrestre come lo conosciamo, attraverso un percorso di crescita spirituale.

Leonor Fini è dunque un'artista che si muove liberamente tra correnti artistiche molto diverse tra loro riuscendo a sintetizzare in modo straordinario movimenti agli antipodi, come il Surrealismo e il Gruppo Novecento. Quest'ultimo infatti aspirava a recuperare que-

Figura 5. Leonor Fini, *Le Choix du silence*, Olio su tela, cm 73x100, USA, Collezione privata (1987)

gli ideali di armonia e compostezza formale che i più trasgressivi movimenti avanguardisti, come appunto il Surrealismo, si erano lasciati alle spalle. Nell'arte di Fini l'universo onirico si muove a ritroso nel tempo, affondando le sue radici nella riscoperta di un classicismo che è sinonimo di armonia compositiva ed equilibrio formale tipico dell'arte del '400, ma animato da una sorta di tensione visionaria. Tutto questo ha portato la figura di Leonor Fini a lasciare una traccia indelebile nel contesto artistico, imponendosi come un'artista chiave per l'attuale dibattito aperto sul rapporto tra il Surrealismo italiano e il "Ritorno all'Ordine".

Note

[1] V. Crespi Morbio, *Il teatro sovvertito di Leonor Fini*, in M. Masau Dan (a cura di), *Léonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra, Civico Museo Revoltella, Trieste, 2009, p. 250.

[2] L'opera è stata assegnata da Peter Webb (2007) al 1929 ma, secondo quanto riportato da M. Masau Dan, S. Gregorat e F. Moscolin, *I dipinti in mostra, Materiali per il catalogo*, in M. Masau Dan (a cura di), *Léonor Fini. L'italienne..., op. cit., p* 92, in una lettera inviata a Emilio Dolfi da Giorgio Carmelich, si evince che viene iniziata nel maggio 1928.

[3] C. Premuda, *Leonor Fini: «Odio i club ho orrore degli onori Risparmiatemi babe galline»*, in "Il Piccolo", Trieste, 2021.

[4] A. Breton, *Exposition Dada Max Ernst*, catalogo della mostra, Au Sans pareil, Paris, 1921.

Figure 1. Attr. to Giovan Battista Mazzolo, *St. Mary Magdalene pedestal*, first half of the sixteenth century, marble, Church of Santa Maria di Gesù, Rabat, 24 x 49 x 33 cm. Photo credit: PrevArti

Papireto I (2022) - pp. 142-152
ISSN 2974-668X

A Sicilian Renaissance Mary Magdalene pedestal in Rabat, Malta: a recent discovery

Charlene Vella
Jamie Farrugia

Introduction

On 19 January 2021, the Maltese conservator and restorer Pierre Bugeja from PrevArti Ltd was assessing potential art works for conservation at a private collector's residence on Malta. He was shown a marble pedestal [Fig. 1] with abraded reliefs on three of its sides that he recognised as being executed in the Italian Renaissance tradition. With the permission of the private collector, he brought the pedestal to the attention of Dr Charlene Vella who was at the time working on the diagnostic testing and conservation and restoration of Antonello Gagini's (1478–1536) 1504 *Madonna and Child* sculpture from the Franciscan Minor Church of Santa Maria di Gesù (Ta' Ġieżu) in Rabat, Malta, which was the main focus of Jamie Farrugia's undergraduate thesis in art history.[1]

The style of the pedestal as well as the iconography, were key indicators in identifying the pedestal's original location. Dr Vella identified the pedestal as, in fact, belonging to the gaginesque tradition of Sicilian sculptures executed in the first half of the sixteenth century, and that it portrays the *Noli me tangere* on the front, the Magdalene washing Christ's feet on the left, and the assumption of Mary Magdalene on the right. She further associated it with an Italian Renaissance sculpture of *Mary Magdalene* [Fig. 2] in the Ta' Ġieżu Church that she had published in 2013 as being by the workshop of Antonello Gagini.[2]

This marble *Mary Magdalene* on Malta currently stands in a niche on the left of a side altar dedicated to St Anthony, without its pedestal, in the rebuilt Ta' Ġieżu Rabat church that was constructed in 1752. However, the sculpture would likely have been commissioned soon after the first church was built by the Observant Franciscans in the very late 1490s, since there is mention of a privately owned altar dedicated to the Magdalene a few decades later.[3] The Magdalene altar was the closest to the main altar, to its left. Through his archival research, Fr George Aquilina stated that the *Magdalene* statue was moved from its altar to a lateral niche within the same space after the rebuilding of the church, when the altar was then rededicated to St. Anthony.[4] Despite the lack of direct

CC BY ND

Figure 2. Attr. to Giovan Battista Mazzolo, *St. Mary Magdalene*, first half of the sixteenth century, marble, Church of Santa Maria di Gesù, Rabat, 136 x 45 cm. Photo credit: Joe P. Borg

mentions to the sculpture or its pedestal, the pedestal's dimensions (24 x 49 x 33 cm), shape and iconography, perfectly match the *Mary Magdalene* sculpture (c. 136 x 45 cm).

Without any documentation relating to the sculpture's commission, the identification and re-discovery of its pedestal in a private collection came as a welcome surprise for the Friars Minor. Bought at auction, the private collector, Dr John Bugeja Caruana, decided to donate the pedestal to the Church of Ta' Ġieżu in order for the sculpture and its pedestal to be reunited, after he had it cleaned and conserved by PrevArti Ltd.[5] The pedestal is now exhibited in the Rabat church in front of the Magdalene sculpture since the sculpture is cemented in place, and the sculpture together with the pedestal would not fit into the present niche. This suggests that the Magdalene sculpture was always intended to be placed in its new niche on the altar of St Anthony without its pedestal, suggesting that the pedestal was removed from the sculpture when the church was rebuilt in 1752. It is here worth pointing out that Antonello Gagini's marble *Madonna and Child* in the same church, that will be mentioned in the next section, also had its pedestal removed at an unknown period, which would very well have also occurred in 1752, since the sculpture presently stands in a niche on an altar as was intended in the new church, on a new pedestal that was created for it.

The composition of the pedestal and the Scenes portrayed

The multi-faced marble pedestal has three main facets with relief sculptures on each, each measuring 12.5 x 19 cm, 12.5 x 24.5 cm, and 12.5 x 19 cm. It also carries two classical mouldings that run around the pedestal, one at the top and another at the bottom. There is a simplicity in the construction and the composition of the scenes, which is heightened through the attention to detail dedicated to the figures which are infused with Renaissance qualities. The style and format are reminiscent of another pedestal that survives on Malta in the National Museum of Fine Arts in Valletta, MUŻA [Fig. 3], and which belonged to the Gagini *Madonna and Child* [Fig. 4] in the same Rabat church that was commissioned by the Franciscans from Messina on 23 February 1504.[6] Despite the damaged and mutilated state in which the figures executed in high relief survive – largely having seemingly been intentionally defaced,[7] as well as weathering likely due to it having been placed outdoors

Figure 3. Antonello Gagini, Pedestal with the *Stigmatization of St Francis with Sts Paul and Francis of Assisi*, 1504, marble, MUZA, Valletta, 28 x 46.5 x 57 cm. Image credit: courtesy of Heritage Malta

Figure 4. Antonello Gagini, *Madonna and Child*, 1504, marble, Church of Santa Maria di Gesù, Rabat, Malta, c. 150 cm high. Image credit: Prevarti

for part of its history – it is still possible to identify the three scenes portrayed on the pedestal's principal facets.

The scene on the left [Fig. 5] is the most crowded of the three. It contains five full-length figures, four of whom wear a halo. In the foreground, a kneeling woman anoints the feet of a seated Christ on the far right as he raises his hand in blessing. Standing behind the crouched figure, are three apostles who witness the scene. The composition's vanishing point has been worked out according to the Renaissance's use of mathematical perspective with the perspectival lines leading the eye to the centre of the composition, just to the left of the woman's head. Despite their state of preservation, these three figures' gestures are still visibly expressing shock as well as dismay towards the woman's action of breaking open an expensive perfume jar[8] with which she anoints Christ's feet. This woman has been referred to as the sinful woman, or Mary of Bethany in the gospels of Luke and John respectively.[9] During the pontificate of Pope Gregory I or Gregory the Great, the identity of this woman was combined with the figure of Mary Magdalene, promoting the cult of the penitent Magdalene.

The scene is devoid of any background details. The figures are sculpted in high relief where a play of light and shade adds more weight and roundness of form to the figures. This is especially noticeable in the central figures of the scene: Christ and the kneeling figure, identifiable as the Magdalene, making them more prominent and creating a visual separation between them and the group of apostles who are executed in a slightly shallower relief. The dynamism of the hand gestures and the drapery folds leads the viewers' eyes to the central point of the scene, and therefore, to the Magdalene who is in the act of anointing Christ's feet, an act of glorification and penitence, after she had washed them with her tears and dried them with her hair.

Figure 5. Attr. to Giovan Battista Mazzolo, The Washing of Christ's feet; Figure 6. id., Noli me Tangere; Figure 7. id., Assumption of St Mary Magdalene, *St. Mary Magdalene pedestal*, first half of the early sixteenth century, marble, Church of Santa Maria di Gesù, Rabat. Photo credit: PrevArti

The Magdalene's raised head also directs the viewer's eye diagonally to the blessing Christ, with which gesture he is also announcing to the apostles present the importance of this symbolic act, a ritual that foreshadows his eventual death and burial, and which is connected to the central scene portrayed on the pedestal [Fig. 6], the *Noli me tangere*.

This central scene had already had an established iconography by the Renaissance period and had been portrayed by numerous artists, even Italian, as is exemplified by Fra Angelico in the convent of San Marco in Florence and by Titian's version today in The National Gallery, London.[10] The iconography does not vary much, with the scene typically unfolding in a garden next to Christ's empty tomb. The moment portrayed is that when Christ has just risen from the dead and appears to the Magdalene who was mourning his death. Mary Magdalene had returned to Christ's tomb only to find that it was empty, which is where she meets a man, who she mistakes him for a gardener. Having realised that the man before her is in fact Christ, Mary Magdalene falls to her knees and reaches out her hand in Christ's direction. At that moment, Christ tells her in Latin "*noli me tangere*" ("do not touch me"). The focus is on the intense interaction of gesture and gaze between Christ and Mary Magdalene, that is the exact moment that Mary Magdalene realised that the figure before her was Christ. Therefore Christ gestures for her not to touch him, as he steps away from her to the right of the scene and holds what appears to be a gardening spade, symbolising why Mary Magdalene mistook him for a gardener. The sculptor has represented the garden by a single tree that features in the background to the left of the scene.

The importance in this scene lies in the fact that Mary Magdalene was the first witness of Christ's resurrection and triumph, a central tenet of the Christian faith. The sculptor also makes use of mathematical perspective, with the focal point being the centre of the scene where the Magdalene's hand almost touches the body of Christ. The two figures are animated and fit into a pyramidal composition that is typical of Renaissance art.

The scene on the right side of the pedestal portrays the assumption of Mary Magdalene [Fig. 7]. The Saint features at the centre of the composition wearing a halo and seemingly clasping her hands in prayer, as she is being carried upwards into heaven by four angels,

two holding her feet, and two at each of her arms. The scene therefore follows that recounted by Jacobus de Voragine (c. 1230-1298) in his *Legenda Aurea* or *Golden Legend* (c. 1260) whereby angels would carry the Magdalene to Heaven seven times a day, at each canonical hour, which provided sufficient spiritual nourishment which compensated for the lack of physical nourishment due to the life of penitence she led in the desert. Mary Magdalene as a subject matter is also connected to the passion of Christ, a doctrine that is also very much at the centre of Franciscanism.

Attribution and date

Due to the lack of a document relating to the sculpture's commission, the question of attribution has insofar centred around the figurative sculpture of the *Mary Magdalene*, due to the pedestal and the sculpture being separated at some point during their history, but which likely took place when the church was rebuilt in 1752. A 1561 document refers to the altar of Mary Magdalene mentioning liturgical proceedings being held at the altar, indicating that it accommodated the sculpture and was already well-established and served its devotional purpose by this time.[11] Furthermore, a donation to the altar of Mary Magdalene was documented in the 1554 will of Ysabella de Saroya, setting a *terminus post quem* for the commission of the sculpture.[12] The *terminus ante quem* would be the erection of the Ta' Ġieżu Church in the late 1490s.

This altar dedicated to Mary Magdalene was first paid for by the nobleman and Castellan Pietro de Nava who had a connection with the Franciscans.[13] Pietro de Nava was a nobleman of Malta and Castellan of the Castrum Maris, that castle that overlooked the harbour, in what is now Fort St Angelo in Birgu. He inherited substantial land in Marsa from his father in 1488,[14] in which the Observant Franciscans had invested money left to them from the will of Jakobus Hakim alias Malf in 1492 for a friary to be built, this investment, therefore, was made until the actual construction of the original church commenced.[15] The same Castellan de Nava demanded that he be buried in the Franciscan habit in his will of 1487,[16] indicating a significant connection with the Mendicant Order during a period of political rivalry between the power of the Castellany and the Mdina Università or Town Council.[17]

The *Mary Magdalene* sculpture was originally attributed by Mario Buhagiar to the hand of a sculptor who hailed "from a related close quarter" of Antonello Gagini, which, in his view, the inferior quality distinctly eliminated the possibility of it being a workshop piece.[18] Ivana Mancino and, later, Charlene Vella, both described the work as emerging from a "*scuola gaginiana*", indicating that there are elements of considerable artistic quality which should not be overlooked.[19] The sculpture was more recently attributed by Nuccio Lo Castro and Alessandra Migliorato to the sculptor Giovan Battista or Giovambattista Mazzolo who was active in Messina between 1512 and 1550, the latter describing the Rabat sculpture as one of his most beautiful works.[20] Mazzolo's active years as a sculptor, therefore, conform to the most likely timeframe of when the sculpture was most likely commissioned,[21] that is, between the late 1490s and 1554.

Giovan Battista Mazzolo was born in the Tuscan town of Carrara renowned for the marble that is quarried there, but he was active as a sculptor in Messina, Sicily.[22] His son, Giovan Domenico Mazzolo, was also a sculptor. Giovan Battista created, among others, the sculpture for the main portal of Messina's Cathedral and two noteworthy funerary monuments. The first was that of Pietro Bellorado in 1513 for the town's Cathedral that today survives in part in the Cathedral of Messina and in the Museo Regionale di Messina, and which was produced in collaboration with the Messinese sculptor Antonello Freri (1478–1536). The other is that of Eleonora Branciforte in 1525 today in the Galleria Regionale di Palazzo Bellomo in Syracuse, but which was originally in the church of Santa Maria di Gesù in Lentini (province of Syracuse, Sicily). Being active in Messina, it is understandable that he

Figure 8. Attr. to Giovan Battista Mazzolo, *Annunciation*, 1531, marble, Duomo of Novara di Sicilia, Messina

could not escape the influence of the sculpture produced by Domenico (1425/30–1492) and Antonello Gagini. In fact, Antonello may very well have been Mazzolo's master in the decade when Antonello Gagini was active in Messina instead of Palermo (1498–1508).[23] When Antonello Gagini left Messina, Mazzolo may very well have been one of the more important sculptors active in Messina.[24]

The Observant Franciscans had already established an artistic connection with Messina through the significant 1504 commission of the marble sculpture of the *Madonna and Child* [Fig. 4] by Antonello Gagini for the church of Ta' Ġieżu,[25] and then again in 1510-15 through the commission of Antonio de Saliba's titular altarpiece for their church.[26] These two commissions affirm that the Observant Franciscans of Malta were not only under the administrative structure of the Franciscans of Messina, but also working with their Messinese mother house when it came to their artistic commissions. It is therefore not surprising that the friars would once again choose an artist who was active in Messina for this commission.

The Rabat *Mary Magdalene* sculpture is crisply carved with broad and ample drapery folds falling over the saint's feet. She holds the ointment jar in her right hand close to her bosom and a book in her left hand that she supports on her hip. Her hair flows in curly waves down to her shoulders, with part of the hair being tied in a neat bun on the back of her head. The Magdalene's dress realistically folds over a belt worn high on the waist in a way that is reminiscent, for instance, of a Madonna that forms part of an *Annunciation* group commissioned in 1530 that is attributed to Mazzolo in the Parish Church of Brognaturo (Province of Vibo Valentia, Calabria), as well as those in the Duomo of Novara di Sicilia (Province of Messina) [Fig. 8] of 1531[27] and in the church of the Annunciation in Tropea, Calabria, in which there are also similarities in the way the Virgin holds the book in her right hand, the elongated fingers and the loose ringlets falling to the shoulders.

With the pedestal and sculpture being reunited, there is now the possibility for a fresh interpretation of it as a complete work of art. The pedestal strengthens the idea that the sculptor was well-acquainted with the work of Antonello Gagini, as well as the humanist Renaissance ideals which had developed on mainland Italy and which reached Sicily through Francesco Laurana (c.1430-1502) and Domenico Gagini, Antonello's father. Undoubtedly the sculptor was attempting to transmit these qualities and techniques onto the pedestal, by using mathematical perspective, controlling space and volume, and creating harmonious scenes within the limited dimensions.

Conversely, the sculpture of *St Mary Magdalene* betrays a link with Antonello Gagini in the composition of the figure who stands in contrapposto, but there is also a visible attempt to move away from Gagini, especially in

the drapery folds and the meticulously rendered treatment of the hair, which are more dynamic and articulate than in Antonello's work. This therefore, points to the sculptor in question being indeed Giovan Battista Mazzolo. The pedestal and the statue together may very much portray this transition in Giovan Battista Mazzolo's artistic evolution, a sculptor who was well-versed in the *maniera* of Antonello Gagini, but who was attempting to break away from Gagini's style. Mazzolo's sculptures may also betray an awareness of the paintings of the Lombard Cesare da Sesto (1477–1523) who was in Messina in 1514 and who introduced leonardesque traits in Sicilian art.[28]

The style of the Mary Magdalene pedestal also continues to emphasise Mazzolo's strong affinity to the Gagini workshop. Comparing it to other pedestals attributed to Mazzolo such as that of Santa Caterina in the Museo Regionale Maria Accascina in Messina, or of the Madonna col Bambino in the Church of the Assumption of the Virgin in Melicuccà (Reggio Calabria) [Fig. 9], resulted in some interesting observations. The Magdalene pedestal differs in the weight of the scenes, offering simpler and more direct depictions of these key moments from the life of St Mary Magdalene, whereas in the above examples the scenes are executed in deeper relief and what appears to be a lot more detail. Such an observation could provoke the question of a bottega hand assisting in the manufacture of the Magdalene pedestal, however, a key element to factor in is the unfortunate physical state that the Magdalene pedestal is currently in. Perhaps it could also be an indication of a different period in the sculptor's career. The left scene containing five figures shows more of Mazzolo's abilities to include detailing such as Christ's throne, and the play on the depth and volume in the figures. The general style of the pedestal containing six facets, three of which portray a sculpted scene framed by the classical moulding, conforms to his typical style of pedestals. The pedestal lacks any observable inscriptions on the areas of moulding which are still intact.

An unfortunate similarity among the two pedestals that survive on Malta by Gagini and Mazzolo is their badly mutilated state. All the figures on the Magdalene pedestal have been defaced, in a similar way that can be noticed on the Gagini pedestal [Fig. 3]. This raises the possibility that some raid had occurred in Church of Ta' Ġieżu in which both pedestals were intentionally vandalised. Mendicant Orders such as the Dominicans were targeted by the Ottomans in their attempt to access Mdina in 1551, however there is no documentation related to the Franciscan convent suffering from any Turkish invasion.[29] Mario Buhagiar hypothesised that the damaged pedestal of the *Madonna and Child* could be the result of French iconoclastic vandalism during their occupation of the convent in 1798.[30] Since the damage to the figures on both pedestals is quite similar, it is highly probable that they were mutilated in the same attack. The mouldings of the Magdalene pedestal are also chipped in several areas.

Figure 9. Attr. to Giovan Battista Mazzolo, *Madonna and Child,* sixteenth century, marble, Church of the Assumption of the Virgin, Melicuccà, Reggio Calabria

Conclusion

The donation of this pedestal and its return to the Church of Ta' Ġieżu in Rabat is a key moment in the story of Renaissance studies on Malta in general and this Renaissance

Figure 10. Attr. Giovan Battista Mazzolo, *St. Mary Magdalene*, early sixteenth century, marble, Church of Santa Maria di Gesù, Rabat, reconstruction of the statue and the pedestal as one whole image. Image credit: Joe P. Borg

sculpture and Mazzolo as a sculptor in particular. The return of the pedestal to the church for it to be viewed with the Magdalene statue now allows a fresh reinterpretation of the work as a holistic piece, and through digital reconstructions [Fig. 10], it is possible to view it in a condition which is as close to the original as possible.[31] This, despite the fact that it is known that Renaissance sculptures like this would certainly have been originally viewed

Figure 11. Attr. to Giovan Battista Mazzolo, *St. Mary Magdalene*, early sixteenth century, marble, Church of Santa Maria di Gesù, Rabat, detail illustrating the blue pigment

with the addition of colour that was added to the marble once it was sculpted. A reconstruction of the whole as intended by the sculptor would therefore only be complete with more information on the original pigments that the *Mary Magdalene* sculpture had.

The *Mary Magdalene* sculpture, in fact, exhibits significant traces of pigment [Fig. 11], such as a blue hue on the dress, strongly suggesting that the sculpture would have been fully polychromed.[32] Looking closely at the sculpture also reveals a floral motif on the hemline of Mary Magdalene's mantle [Fig. 11]. These pigments and visible motifs will be researched further in an upcoming study on the sculpture. There appear to be no such physical traces on the pedestal itself, hence, further study is required in order to assess how likely it is that this particular pedestal was similarly polychromised in part and perhaps even gilded.

Notes

[1] The Gagini *Madonna and Child* sculpture was studied and restored by PrevArti Ltd between September 2020 and May 2021 which was made possible thanks to funds obtained from the LEADER Programme distributed by the GAL Majjistral Foundation. The authors would like to thank Pierre Bugeja, the Franciscan Minors for entrusting them with the project, Fr Gino Gauci, Mario Buhagiar and Joe P. Borg.

[2] Charlene Vella, *The Mediterranean Artistic Context of Medieval Malta:1091-1530*, Valletta 2013, pp. 178-179.

[3] Notarial Archives Valletta (NAV): Acts of Antonio Cassar, R160/8, 5.ix.1561, ff. 12v-13v; Franciscan Provincial Archives OFM (FPA), Giuliana Rabat, II. cited in George Aquilina, *Il-Franġiskani Maltin: mill-1482c sal-Konċilju Vatikan II – 1965c*, Valletta 2011, p. 293.
Most of the references relate to either the masses and liturgical ceremonies carried out or to the altar dedication itself.

[4] NAV: Acts of Felice Camenzuli, R128/3, 20.xi.1752, ff. 60-61; NAV: Acts of Ignazio Debono, R 210/30, 8.vii.1713, ff. 832v-836v; APF, Giuliana Rabat, II, 246, all cited in Aquilina, *Il-Franġiskani Maltin, cit.*, p. 293.

[5] It so happens that the donor's mother is buried within the Church of Ta' Ġieżu. The pedestal was installed in the church in September 2022.

[6] This pedestal was certainly already separated from the sculpture between 1906 and 1911, a time during which Sir Temi Zammit was in contact with the Franciscans and requesting artefacts to improve the collection of the Museum in Valletta at the time. The Franciscans willingly contributed to the clause and loaned a number of their artefacts, including the Gaginian marble pedestal. Decades later, mainly through the efforts of Fr. George Aquilina in the 1990s, the Franciscans sought to retrieve their pedestal back, only to find unwavering opposition from the Museum's end, claiming it was a donation and not a loan. Despite decades of attempts at reuniting the works at the church of Ta' Ġieżu in Rabat, these unfortunately remain separated. More detailed report outlining the history of the separated pedestal can be found in: Jamie Farrugia, 'Antonello Gagini's Observant Franciscan Ta' Ġieżu *Madonna and Child*', unpublished B.A. (Hons.) dissertation, Department of History of Art, University of Malta 2021, pp. 116-120.

[7] The intentional defacing of the figures on the pedestal is similar to what occurred on the Antonello Gagini MUŻA pedestal.

[8] This is mentioned in Mark 14:3 (The New Oxford annotated Bible with Apocrypha) which refers to the perfume as the "costly ointment of nard", an essential oil used as a perfume and traditional medicine sourced from Nepal, China and India.

[9] Gospels of Luke referring to the figure as a sinful woman: Luke 7:39, Gospels of John mentioning the Mary of Bethany: John 12:1-8. The other two gospels do not mention a name, but merely refer to her as a woman from Bethany: Matthew 26:6 and Mark 14:3.

[10] Fra Angelico, *Noli Me Tangere*, 1440-42, fresco, 166 x 125 cm, Convento di San Marco, Florence; Titian, *Noli Me Tangere*, c. 1514, oil on canvas, 110.5 x 91.9 cm, The National Gallery, London.

[11] NAV: Acts of Antonio Cassar, R160/8, 5.ix.1561, ff. 12v–13v and APF, Giuliana Rabat, II cited in Aquilina, *Il-Franġiskani Maltin,* cit., p. 292.

[12] Acts of Angelo Bartolo, 562/1, 6.ix.1554, mp., cited in Aquilina, 2011, p. 292. At some point before 1568, new patrons took over the financing of the altar. NAV: Acts of Giuliano Muscat, R376/52, 29.xi.1568, ff.75-79v; APF, Giuliana Rabat, II, ff. 29r-v cited in Aquilina, *Il-Franġiskani Maltin*, cit., p. 292.

[13] *Ibidem*.

[14] Giovanfrancesco Abela, *Della Descrittione Di Malta*, Valletta, 1984, p. 514.

[15] See George Aquilina and Stanley Fiorini, *The origin of Franciscanism in late medieval Malta*, Valletta, 1995, p. 15; Charles Dalli, *Iż-Żmien Nofsani Malti*, Valletta, 2002, p. 139.

[16] Acts of Graciano Vassallo, an eighteenth-century abstract in the National Library of Malta, Libr. MS. 635, ff. 63v-67, cited in Aquilina and Fiorini, *The origin of Franciscanism*, cit., p. 16. Despite Pietro de Nava having a will in 1487, his year of death falls in 1533, as noted in Abela, *Della Descrittione Di Malta*, cit., p. 515.

[17] Aquilina and Fiorini, *The origin of Franciscanism*, cit., pp. 10-11. On Pietro de Nava, see also Stanley Fiorini ed, *Documentary Sources of Maltese History: Part II Documents in the State Archives, Palermo, No. 7, Miscellanea 1156-1511*, Msida, Malta University Press, 2022, pp. 339-341 and 343-345.

[18] Mario Buhagiar, *The Late Medieval Art and Architecture of the Maltese Islands*, Valletta 2005, p. 237.

[19] Ivana Mancino, *Antonello Gagini fra Sicilia e Malta. Il restauro delle statue della Cattedrale di Palermo*, Racalmuto 2007, pp. 41-42; Vella, *The Mediterranean Artistic Context,* cit., p. 179.

[20] Nuccio Lo Castro, 'Opere di Giovambattista Mazzolo fra Sicilia e Malta', in *Paleokastro*, Anno V, N. 6, December 2015/February 2016, p. 12; Alessandra Migliorato, 'Riflessioni su Antonello Gagini tra conferme, smentite e nuove acquisizioni', in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurative messinese dal XV al XVI secolo* (exhibition catalogue, Palazzo Ciampoli, Taormina, 29 December 2015 – 1 May 2016), ed. Grazia Musolino, Soveria Mannelli 2016, p. 572.

[21] Alessandra Migliorato points to references in Giacchino di Marzo's texts which mention Giovan Battista Mazzolo as being active in Messina between 1512 and 1550. See Gioacchino Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI: memorie storiche e documenti*, vol. 1, Tipografia del Giornale di Sicilia 1880, pp. 746-761; and Gioacchino Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI: memorie storiche e documenti*, vol. II, Tipografia del Giornale di Sicilia 1883, pp. 425-435. See also Alessandra Migliorato, *Una Maniera Molto Graziosa. Ricerche*

sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia orientale e in Calabria, Magika 2010, p. 78.

[22] For more information on Mazzolo, see Di Marzo, *I Gagini E La Scultura in Sicilia Nei Secoli XV E XVI,* cit., pp. 743-776; Alessandra Migliorato, *Tra Messina e Napoli: la scultura del Cinquecento in Calabria: da Giovan Battista Mazzolo a Pietro Bernini*, Messina 2000, pp. 29-31; Laura Orbicciani, 'MAZZOLO, Giovan Battista', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, 2008; Migliorato, *Una Maniera Molto Graziosa*, cit., pp. 78-109; Giampaolo Chillè, 'Arte, Documenti e toponimi: un'aggiunta al catalogo dello scultore Carrarese Giovan Battista Mazzolo', in *Archivio Storico Messinese 94/95*, Messina 2013-2014, pp. 247-260.

[23] This is also hypothesised by Alessandra Migliorato, see: Migliorato, *Tra Messina e Napoli*, cit., p. 40.

[24] Ivi, p. 85.

[25] The contract has been documented in Di Marzo, *I Gagini e la Scultura in Sicilia nei Secoli XV e XVI*, cit., 1883, pp. 60-61; Documentation of the donation of 25 *uncie* by Giovanni Frendo to the Franciscan Observants in 1510 for the Antonio de Saliba altarpiece in: FPA, *Acta Originalia I*, fol. 92r, 1510. This same altarpiece was described in Giovanni Antonio Mercieca's description in FPA, *Ms. Cronica 15*, fol. 15r., 1730.

[26] For more information on Antonio de Saliba's altarpiece for Rabat, see Charlene Vella, *In the Footsteps of Antonello da Messina: the antonelliani between Sicily and Venice*, Valletta, 2022, pp. 140-150, 160-161.

[27] This sculptural group was originally in the church dedicated to the Annunciation of Novara di Sicilia and it survives with blue and gold colours.

[28] Migliorato, *Tra Messina e Napoli*, cit., p. 47; Migliorato, *Una Maniera Molto Graziosa*, cit., p. 80.

[29] Mikiel Fsadni*, Id-Dumnikani fir-Rabat u l-Birgu sal-1620*, Malta 1974, p. 45.

[30] Mario Buhagiar's hypothesis dated to November 2002 is cited in Stavroula Golfomitsou, *Conservation Report: MCR Project No: 0048/02/01*, Ceramics, Glass, Metals and Stone Conservation Department, Malta Centre for Restoration, Bighi, Malta, October 2002 - February 2003, p. 3.

[31] The authors would like to thank Joe P. Borg for these images and digital reconstruction.

[32] A detailed study on the pigments present on Antonello Gagini's *Madonna and Child* sculpture in Rabat as well as other polychromized Renaissance sculptures in Farrugia, 'Antonello Gagini's Observant Franciscan Ta' Ġieżu *Madonna and Child*', cit., pp. 51-79.

Papireto I (2022) - pp. 153-164
ISSN 2974-668X

Fotografia, disegno e pittura: vicinanze e lontananze.
Note sulla natura della fotografia

Daniela Tartaglia

Da fotografa e studiosa della fotografia mi sono sempre chiesta se, e in che modo, il mio approccio al mezzo fotografico dipendesse dalla logica del quadro o se invece, al contrario, fossero prevalenti meccanismi di tipo diverso, più vicini a dispositivi antropologici e psicoanalitici. La questione è complessa poiché la fotografia irrompe in una crepa dell'opposizione teoretica che, fin dall'antichità, ha visto contrapposte la realtà dei fenomeni e la verità delle idee e, fin dall'invenzione, ha vissuto una doppia vita convivendo con la dualità di rappresentazione/presenza, una sorta di ambiguità perturbante che ha scandito la sua storia e che la accompagna ancora adesso.

I rapporti fra fotografia e pittura sono stati, peraltro, sempre assai tormentati forse perché strutturati sul presupposto che entrambe le discipline fossero finalizzate a coprire la stessa area, lo stesso territorio: quello dell'immagine[1].

In realtà, come hanno sottolineato da diverso tempo i grandi maestri della fotografia ed autorevoli studiosi, le identità costitutive, profonde, di fotografia e pittura sono nel loro nucleo originario profondamente diverse anche se, ovviamente, sono stati e, continuano ad essere, innumerevoli ed inevitabili i punti di contatto e di osmosi. Infatti, col tempo tali differenze si sono stemperate poiché, sia a monte che a valle di un processo di iscrizione automatica del mondo sulla superficie sensibile (l'indice, la traccia, il prelievo), "ci sono dei gesti e dei processi, del tutto culturali, che dipendono interamente da scelte e decisioni umane, individuali quanto sociali"[2].

In queste brevi note – che non hanno certo la pretesa di porsi come una trattazione sistematica del complesso ed indagato rapporto fra pittura e fotografia – cercherò di porre l'attenzione su alcune questioni, a mio avviso fondamentali, per capire la natura della fotografia. Questioni che hanno a che fare più con l'interrogazione filosofica che si mette in gioco con l'atto fotografico che non con la materialità degli oggetti o l'analisi delle reciproche influenze. Guarderò dunque alla fotografia come oggetto antropologicamente nuovo, "scomodo" ma estremamente interessante e ricco da decifrare, un enigma come amava definirla Luigi Ghirri, un'interrogazione sul mondo[3].

CC BY ND

Figure 1 e 2. Anna Atkins, dalla raccolta Cianotypes of British Algae", 1843.

Fotografia: mimesi o traccia?

La fotografia, "prima di ogni altra considerazione sul suo aspetto di rappresentazione, prima ancora di essere un'«immagine» che riproduce le apparenze di un oggetto, di una persona o di una scena del mondo, rientra anzitutto, essenzialmente, nella sfera dell'impronta, della traccia"[4].

Sulla base di questo affascinante presupposto, di derivazione atomistico-epicureo, nella seconda metà del Novecento si è sviluppato un fecondo dibattito teorico-estetico che ha visto emergere, tra le voci più significative, senz'altro quella di Susan Sontag.

Prendendo spunto da alcune fondamentali questioni etiche e morali, connesse alla abnorme proliferazione di immagini fotografiche, la scrittrice statunitense nel suo intramontabile testo *Sulla fotografia*, già nel 1977, si era spinta a sottolineare la duplice natura dell'immagine fotografica evidenziandone il prioritario e quasi magico aspetto indicale: "Una fotografia non è soltanto un'immagine (come lo è un quadro), un'interpretazione del reale; è anche un'impronta, una cosa riprodotta direttamente dal reale, come l'orma di un piede o una maschera mortuaria. Mentre un quadro, anche se rispetta i criteri fotografici della rassomiglianza, non fa mai nulla di più che enunciare un'interpretazione, una fotografia non fa mai niente di meno che registrare un'emanazione (onde luminose riflesse da oggetti), un'orma materiale del suo soggetto, come un quadro non è mai in grado di fare"[5].

Sulla stessa lunghezza d'onda, e negli stessi anni, si muovevano anche le riflessioni del semiologo e filosofo francese Roland Barthes che, nell'incipit del suo famosissimo libro *La camera chiara*, scriveva: "Un giorno, molto tempo fa, mi capitò sottomano una fotografia dell'ultimo fratello di Napoleone, Girolamo (1852). In quel momento, con uno stupore che

da allora non ho mai potuto ridurre, mi dissi: «Sto vedendo gli occhi che hanno visto l'Imperatore»"[6].

E ancora: "La foto è letteralmente un'emanazione del referente. Da un corpo reale, che era là, sono partiti dei raggi che raggiungono me, che sono qui; […] la foto dell'essere scomparso viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella, una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato […]"[7].

Questa dualità di rappresentazione/pre-senza, questo aspetto magico insito nell'immagine fotografica era già chiaro anche a William Henry Fox Talbot, uno dei pionieri del procedimento fotografico cui dobbiamo la scoperta dell'immagine latente e della serialità della fotografia[8].

Talbot era un intellettuale raffinatissimo, consapevole delle implicazioni estetiche e socioculturali del nuovo mezzo. Nel suo libro *The Pencil of Nature* (*La matita della Natura*, Londra 1844-1846), il primo libro a stampa con immagini fotografiche, si spinse a definire l'immagine fotografica un'impronta e la fotografia l'arte di fissare un'ombra[9].

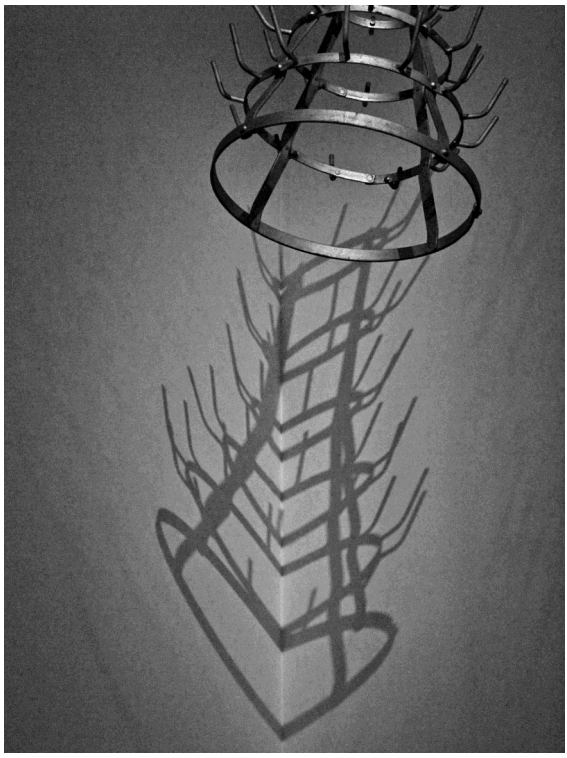


Figura 3. D. Tartaglia, *Porte-bouteilles*, 1959, ferro zincato. Ready made di Marcel Duchamp in mostra al Centre Pompidou, Parigi 2014

Fece suoi, dunque, gli stessi concetti utilizzati in diversi testi letterari per spiegare l'origine del disegno, trovata secondo i più a Corinto, dalla figlia del vasaio Butades. La leggenda vuole che la fanciulla, presa d'amore per un giovane destinato a partire per terre straniere, prelevasse l'impronta dell'amato disegnando il contorno dell'ombra del suo volto, proiettato sulla parete da una lucerna[10].

L'amore, dunque, fu inventore del disegno – come scriveva Jean Jacques Rousseau[11] – ma anche della fotografia se è vero che la fanciulla di Corinto inseguiva, come sottolinea Jacques Derrida, "il limite di un segno impossibile, di un segno che dia la cosa, in persona, immediatamente"[12].

Come il disegno, già nel suo mito fondatore, "non è affatto pensato derivare dall' osservazione diretta ed immediata della realtà visibile, ma da una proiezione, da una riduzione di questa realtà […]"[13] così anche la fotografia sembra essere più emanazione di una presenza, impronta e arte di fissare un'ombra che non rappresentazione iconica.

I punti di contatto fra le due discipline sono dunque molteplici, come si evince dal fatto che i concetti espressi per delineare le peculiarità del disegno aderiscono appieno anche alla fotografia, specialmente all'atto fotografico inteso come possibilità di estrarre il visibile dall'invisibile[14]: "Non la presenza piena del veduto, ma l'assenza, la sottrazione, la memoria, il ricordo [...] stanno a fondamento del disegno. O meglio: sta a fondamento del disegno la cosa, il reale mentre si sottrae, l'essere mentre dilegua"[15].

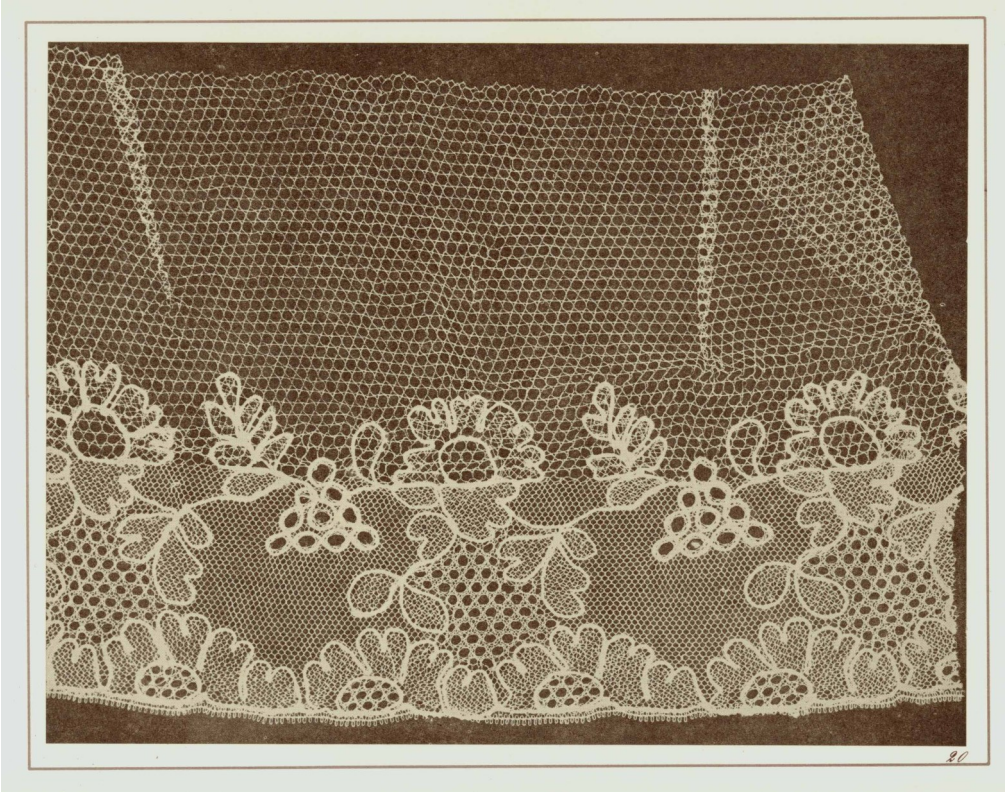


Figura 4. William Henry Fox Talbot, *Pizzo o merletto*, disegno fotogenico, 1844-45.

Ombra, traccia, contorno, silhouette, superficie d'iscrizione, proiezione, sorgente di luce, istantaneità, duplicazione, materializzazione e fissità attraverso un calco diretto. Come è evidente da questa elencazione il dispositivo indicale che sancirà la nascita della fotografia è già all'opera.

Le analogie, come già accennato, non finiscono qui: come nel disegno, anche nella fotografia, il tema dell'ombra assume un posto di primo piano nell'immaginario fotografico e, in quanto pegno dell'assenza, assume fin dalle origini una rilevanza determinante. Fu sempre Talbot a tracciare la strada maestra, a stabilire relazioni e nessi, a prefigurare nuovi scenari, associando la fotografia all'idea dell'ombra più che a quella della luce. Non a caso adottò per le sue opere, oltre al termine "disegno fotogenico", anche il termine "sciagramma" (skiagram), per l'appunto "disegno d'ombra"[16].

Nel corso dell'Ottocento questa valenza di prelievo/traccia, pur appartenendo alla natura profonda della fotografia, venne messa in secondo piano, a favore della mimesi e di intenzioni ed esiti di tipo descrittivo, di matrice positivistica, che indirizzarono gran parte della produzione fotografica sul versante della documentazione e della catalogazione. In quegli anni la fotografia giocò la sua partita - o meglio il suo "combattimento" - con la pittura[17] sul terreno della logica del quadro, della tela, della bidimensionalità, per una supremazia tutta interna al concetto di opera come immagine.

E su quel terreno di confronto/scontro non sempre la fotografia ebbe la meglio, come stanno a dimostrare le critiche feroci che, a partire dai commenti sprezzanti di Baudelaire al Salon parigino del 1859[18], hanno sempre insistito sulla componente meccanica e mime-

Figura 6. Henri Peach Robinson, *Fading away*, stampa composita, 1858.

tica del mezzo per decretarne l'inferiorità, se non addirittura la mancanza assoluta di artisticità. La tensione tra realtà (la fotografia) e verità (la pittura) è riscontrabile anche nella stessa terminologia utilizzata per indicare le grandi opposizioni che hanno percorso la storia della fotografia: tecnica/arte, traccia/costruzione, indice/icona, documento/creazione, denotazione/connotazione.

Per contrastare ed esorcizzare la natura meccanica del mezzo, per avvicinarsi alla pittura che può simulare la realtà senza averla vista, i fotografi/artisti dell'Ottocento utilizzarono elaborate tecniche di ripresa e di stampa, riappropriandosi dell'abilità manuale e decretando in tal modo il loro distacco dalla volgarità del reale. Si pensi alle stampe composite di Henri Peach Robinson e Oscar Gustave Rejlander, alle stampe alla gomma bicromata o al carbone della fotografia pittorialista di fine Ottocento[19].

In una logica, ancora una volta di asservimento rispetto alla pittura, i fotografi pittorialisti giocarono però una partita tutta impostata sulla difensiva, senza rendersi conto delle novità operative e concettuali connesse all'uso dello strumento fotografico.

Lo specifico fotografico

Fu grazie alla rivoluzione portata avanti dalle avanguardie artistiche, Dadaismo e Surrealismo in primis, rispetto al concetto di artisticità, che la fotografia poté "cominciare, senza vergogna, a essere effettivamente se stessa, una macchina che in quanto tale può partecipare dell'esperienza estetica senza necessariamente doversi truccare da pittura"[20].

Si legga il testo con cui il grande fotografo americano Paul Strand, influenzato sicuramente dalle riflessioni delle avanguardie storiche, nel 1917, dalle pagine della rivista Camera Work, traghetta la fotografia nell'ambito del modernismo, spronandola ad elaborare la sua nuova identità di mezzo artistico: "La fotografia che è stata finora il primo e importante contributo della scienza all'arte, trova la sua ragione d'essere […] nella assoluta unicità del

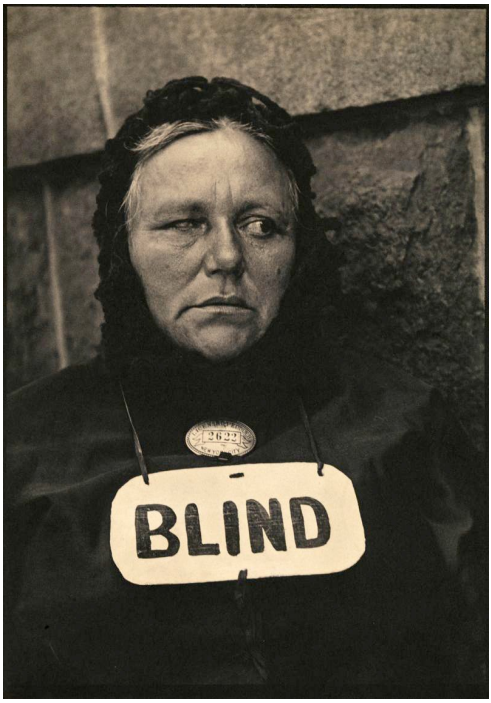


Figura 7. Paul Strand, *Blind woman*, 1916.

mezzo. Questa è una totale ed incondizionata obiettività […] ogni tentativo volto alla contaminazione porta a dei risultati morti quali l'incisione a colori, la pittura fotografica, e nella fotografia, la stampa alla gomma, l'olio, ecc., dove l'intervento manuale e la manipolazione sono soltanto espressione di un desiderio impotente di dipingere […] il problema del fotografo pertanto è di vedere chiaramente quali sono i limiti e quali le potenzialità del mezzo, poiché é qui infatti che onestà ed intensità di visione risultano essere i requisiti primi di ogni espressione vitale"[21].

Come preciserà in seguito anche Edward Weston, un altro dei grandi maestri della *fotografia straight*, difatti, fra tutte le arti la fotografia è unica grazie alla natura del processo di registrazione e alla natura dell'immagine che viene registrata: "Lo scultore, l'architetto, il compositore hanno la possibilità di portare cambiamenti o aggiunte ai loro progetti originali nel corso del processo di realizzazione […]. Ma il processo di registrazione di un fotografo non può essere protratto. Nella sua breve durata, non è possibile alcun arresto, né cambiamento, né riconsiderazione […]. L'immagine che viene così velocemente registrata possiede certe qualità che la distinguono subito come fotografica. Innanzitutto c'è la sorprendente precisione di definizione, specie nella registrazione dei piccoli dettagli; poi c'è la sequenza ininterrotta delle infinite sottili gradazione dal bianco al nero. Queste due caratteristiche costituiscono il marchio di fabbrica della fotografia: esse sono attinenti al processo e non possono essere riprodotte da nessuna attività manuale"[22].

Tali riflessioni, pur sottolineando il carattere di traccia della fotografia, non furono però portate alle loro estreme conseguenze da parte dei fotografi *straight*, come ha ben messo in evidenza il fondamentale studio di Claudio Marra, *Fotografia e Pittura nel Novecento*, a cui si rimanda.

Il movimento della fotografia diretta, raccolto attorno al gruppo F.64, stentò infatti a distaccarsi totalmente dall'identità pittorica e a trovare una propria autonomia. Sebbene nella ricerca dello "specifico fotografico" fosse insita la valorizzazione della tecnologia fotografica, di fatto tale identità autonoma non venne indagata fino in fondo perché di nuovo si sottolineò la ricerca della composizione, la valorizzazione grafica delle linee e dei volumi, il primato degli elementi formali e strutturali. Ma forse i tempi non erano ancora maturi per accogliere la novità filosofica insita nella rivoluzione duchampiana: lo sguardo meccanico ed automatico della macchina fotografica come stimolo o "modello" dello spirito profondo del fare arte[23].

C'è anche da dire, di converso, che tale interesse, in seno alla cultura modernista, significò molto poiché contribuì a liberare la pittura dal dovere di descrivere fedelmente la realtà e mise in evidenza la soggettività dell'artista nei confronti del tema del suo lavoro[24]. Sul versante propriamente fotografico l'interesse per le forme astratte, mostrato dagli artisti delle avanguardie storiche, contribuì anche ad avvicinare la fotografia, "così terrena, così reale" alla pittura astratta.

Figura 8. Ugo Mulas, *Verifiche, Il laboratorio*. Una mano sviluppa l'altra fissa. A Sir John-Frederick William Herschel, 1971-1972

Fotografia: tra Ready Made e dispositivo dell'inconscio

L'atto fotografico, dal punto di vista filosofico, è dunque un atto di prelievo dal reale visibile, una sorta di *ready made* duchampiano. Attraverso l'atto del fotografare come prelievo dal reale visibile il fotografo decontestualizza infatti la cosa fotografata e risemantizza l'oggetto del suo prelievo. Questa vicinanza concettuale era già chiara ad Ugo Mulas che nel 1970 – nel testo introduttivo delle *Verifiche*, nato dall'urgenza di individuare il senso e gli elementi costitutivi delle operazioni fotografiche compiute per anni, cento volte al giorno – scriveva: "Al fotografo il compito di individuare una sua realtà, alla macchina quello di registrarla nella sua totalità"[25]. In opposizione alla teoria dell'«attimo decisivo» di Henri Cartier-Bresson, ed assai vicino concettualmente alle ricerche artistiche di Duchamp e Man Ray, il fotografo milanese già gravemente ammalato utilizzava il mezzo fotografico come strumento di indagine e riflessione del proprio fare artistico, come interrogazione sul mondo e sul destino della fotografia. Mulas non solo aveva già chiara allora la dimensione filosofica della fotografia ma era anche consapevole del "potere di stordimento" dell'immagine e si preoccupava della perdita di autenticità della visione personale ("vediamo sempre più con gli occhi degli altri")[26]. Riteneva dunque essenziale che il fotografo arrivasse a circoscrivere il proprio territorio, ad individuare concettualmente la propria realtà "che bastava indicare

Figura 9. Anton Giulio Bragaglia, *Il violoncellista*, fotodinamiche, 1913

perché prendesse a vivere in una dimensione «altra», cosicché l'oggetto, fino a quel punto identico a mille altri, cominciava a inserirsi in una sfera ideale sganciata per sempre dal mondo inerte delle cose"[27].

Come si può evincere da queste brevi note l'atto fotografico è concettualmente e filosoficamente complesso e, come tale, viene vissuto da chi si interroga sul senso del fare e non si limita a considerare la fotografia uno strumento di riproduzione del mondo. Un altro motivo di fascinazione profonda insito nella fotografia consiste, a mio avviso, nel fatto che tale mezzo meccanico sembra pervaso da forze sotterranee e misteriose. Diversi studiosi e fotografi ne hanno subito il fascino ed hanno tentato di verbalizzare l'emozione indicibile di questa presenza magica. Primo fra tutti il semiologo e filosofo francese Roland Barthes che ne *La Camera chiara*, il suo ultimo e più toccante saggio, scriveva: "Sempre, la Fotografia mi stupisce, ed è uno stupore che dura e si rinnova, inesauribilmente […] la Fotografia ha qualcosa a che vedere con la resurrezione: forse che non si può dire di lei quello che dicevano i Bizantini dell'immagine del Cristo di cui la Sindone di Torino è impregnata, e cioè che non era fatta da mano d'uomo, che era *acheiropoietos*?"[28]. Sulla scia delle basi teoriche gettate da Barthes anche lo studioso francese Philippe Dubois, che così delinea il carattere di forza della fotografia: "Presenza che afferma l'assenza. Assenza che afferma la presenza. Distanza contemporaneamente, posta e abolita, e che crea il desiderio stesso: il miracolo"[29].

Ricollegandosi al concetto barthesiano di fotografia come "memento mori" diversi autorevoli studiosi di area francese hanno indagato

anche il rapporto speciale che la fotografia intreccia con il tempo paragonando l'atto fotografico allo sguardo pietrificante di Medusa. Scrive, a tal proposito, Philippe Dubois: "Si abbandona il tempo cronico, reale, evolutivo, il tempo che passa come un fiume, il nostro tempo di esseri umani inscritti nella durata, per entrare in una nuova temporalità, separata e simbolica, quella della foto: temporalità che, anch'essa, dura ed è tanto infinita (in principio) quanto la prima, ma infinita nell'immobilità totale, fissata nell'interminabile durata delle statue. […] La foto letteralmente ghiaccia di terrore. Vi si ritrova, ancora una volta, la famosa figura di Medusa"[30]. E ancora: "tagliare nel vivo per perpetuare il morto. Con un colpo di bisturi, decapitare il tempo, prelevare l'istante e imbalsamarlo sotto (sopra) delle bende di pellicola trasparente, in maniera piatta e ben in vista al fine di conservarlo e di preservarlo dalla nostra perdita. Sottrarlo per meglio avvilupparlo e darlo da vedere per sempre. Strapparlo alla fuga ininterrotta che lo avrebbe portato alla dissoluzione per pietrificarlo una volta per tutte nelle sue apparenze catturate"[31].

Attraverso l'atto fotografico la fotografia congela dunque il tempo in una vertigine di immobilità definitiva, come mirabilmente sottolinea anche Jean-Christophe Bailly, scrittore e autore di numerosi saggi che si occupano del rapporto fotografia/tempo: "la fotografia opera nel tempo e nello spazio un rammendo: un'inquadratura, sopravvenendo all'istante che cattura, impedisce al tempo di scorrere"[32].

A differenza del pittore che capta il tempo ad ogni colpo di pennello e può permettersi teoricamente di non considerare mai finito un quadro, il fotografo è, di fatto, di fronte ad una scelta unica e definitiva. Quando preme il pulsante dell'otturatore "taglia" il tempo, senza più alcuna possibilità di intervento. Cattura l'istante e lo eternizza, trasformando il tempo evolutivo in tempo immobile. In questa immobilità della dimensione del tempo fotografico, in questa persistenza del tempo – e non nell'unicità della copia – sedimenta l'aura della fotografia.

Attraverso questa vertigine di immobilità definitiva e di sospensione del tempo la fotografia porta infatti con sé una parte di ignoto, l'ombra della sua psiche. Il deposito/la traccia contengono infatti non solo l'inconscio visivo, peraltro già intuito e segnalato da William Henry Fox Talbot nel commento alla tavola XIII del suo *The Pencil of nature*[33], ma una sorta di inconscio psicanalitico, una sospensione, una magia.

Ciò che la fotografia – per dirla ancora una volta con le parole di Jean-Christophe Bailly – "trasporta nella sua presa non è tanto, anche se affascina o esaspera, l'esattezza (in verità tutta relativa) di una copia, quanto la rivelazione di uno stato di realtà che lo sguardo abituale lascia allo stato dormiente"[34].

Ma la fotografia, in quanto fattore di rivelazione, che cosa ha capacità di ricordare? Quale è il legame che intreccia con la memoria? Secondo l'affascinante interpretazione di Bailly (che sembra rimandare al metodo di indagine utilizzato da Aby Warburg e dal suo discepolo, il filosofo e storico dell'arte Georges Didi-Huberman) la fotografia non solo realizza e attualizza il sogno impossibile della giovane di Corinto di fermare l'ombra dell'amato ma opera, attraverso lo scarto, la mancanza, la distanza dal reale, una sorta di trasfigurazione che sospende l'apparenza in modo quasi ideale: "una trama di invisibilità attraversa il visibile e lo fa direttamente nell'immagine, nella sua pelle, come un tatuaggio"[35].

Questa "sotterranea concordanza di atteggiamenti tra fotografia, dadaismo e surrealismo"[36] che ha contribuito, attraverso l'esaltazione della oggettività tecnologica, l'irrilevanza della abilità manuale, la messa in discussione del concetto di rappresentazione, l'indagine portata avanti sulla relatività della visione, a modificare il volto e l'esito delle ricerche artistiche ed estetiche nel corso del Novecento ha aperto anche la strada della fotografia ad altre possibilità e relazioni. Da "serva della pittura" la fotografia è diventata, in breve, grande protagonista del Novecento riuscendo ad imporre alle ricerche artistiche contemporanee un confronto serrato e proficuo relativo alla sua natura e alla sua identità concettuale. Grazie a tali scambi, confronti e contributi si è infatti radicata la convinzione che l'identità sia maggior-

Figure 10. Edward Weston, *Foglia di cavolo*, 1931

mente pertinente all'uso piuttosto che alla materialità delle cose. La fotografia ha cominciato così a superare la logica del quadro e a liberarsi dalla sudditanza culturale e teorica nei confronti della pittura, lasciando intravedere nuove e diverse strade di esplorazione sul versante introspettivo e concettuale. Esplorazioni che, utilizzando la fotografia come "intensificatore" di vita[37], come strumento capace di aprire la sensorialità ad una libera ed intensa relazione con la realtà esterna, hanno anticipato body art e arte relazionale.

Oggi – grazie a tale bagaglio di esperienza e, pur rimanendo ancora molti punti di contatto, contaminazione e dipendenza fra fotografia e pittura – la discussione è orientata, a mio avviso, in modo estremamente più libero e meno ideologico, sull'ambiguità del reale, sulla soggettività della visione e sulla molteplicità di lettura dell'opera.

Gli autori, maggiormente consapevoli dell'identità concettuale del mezzo fotografico, rivelano i loro mondi interiori, riflettono sul passato, sulla natura della fotografia, affrontano problematiche filosofiche ed esistenziali ma lo fanno quasi sempre in modo ambiguo, non univoco. Pongono dei dubbi, non offrono delle certezze; caso mai delle possibili letture.

L'«ambiguità» diventa così la vera natura della fotografia e il reale cessa di essere il referente obbligato[38]. Questa constatazione continua ad aver senso anche quando le immagini prescindono dalla costruzione fantastica o concettuale e sembrano collocarsi nel filone del realismo fotografico poiché anche la raggelante somiglianza del documento, la metodica attenzione ed esplorazione del mondo naturale non possono essere più acriticamente considerati ciò che realmente esiste ma solo ciò che ognuno di noi realmente percepisce. Nel XXI secolo, per usare le parole di Moholy-Nagy, "poco importa che la fotografia produca o meno una forma d'arte[39] dal momento che l'attenzione si è spostata dal prodotto artistico come oggetto alla progettualità che sta alla base del lavoro dell'artista. Tale cambiamento di rotta ci ha permesso di approdare ad una definizione aperta del concetto di arte, di muo-

verci in modo più libero nell'osservazione e nella critica, di accettare l'ambiguità e la soggettività della fotografia, perché non più condizionati da vincolanti criteri di giudizio che possono rifarsi tanto alla perfezione tecnica quanto alla pittura, alla bellezza estetica o alla verosimiglianza. Se un criterio si deve adottare questo deve riguardare la capacità dell'autore di indagare e approfondire la ricerca sul linguaggio del mezzo che ha a disposizione, di leggere e interpretare l'ambiguità della percezione, di produrre immagini generate da una visione critica del mondo oppure di pervenire alla scoperta di sé. Tale distinguo può lasciar spazio a qualsiasi stile, a differenti modi di accostarsi ad un soggetto, può far coesistere l'approccio realistico con la sequenza narrativa o l'allestimento perché si guarda alla fotografia non più come rappresentazione bensì come indagine.

Note

[1] Per approfondire il rapporto tra fotografia e pittura si vedano: Aaron Scharf, *Arte e fotografia,* Torino, 1979*;* Peter Galassi, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Torino, 1989; Claudio Marra*, Fotografia e Pittura nel Novecento,* Milano, 1999.

[2] Philip Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino,1996, p. 87.

[3] Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, 2010, p. 24; Roland Barthes definisce la fotografia un'arte poco sicura, in Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, 1980, p.18.

[4] P. Dubois*, L'atto fotografico*, cit., p. 60.

[5] Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, 1978, p. 132.

[6] R. Barthes*, La camera chiara*, cit, p. 5.

[7] Ivi, pp. 81-82.

[8] Per approfondire il pensiero di William Henri Fox Talbot si veda: Henry William Fox Talbot, *Breve resoconto de l'arte del disegno fotogenico ovvero del processo per mezzo del quale si può far sì che gli oggetti naturali si disegnino da sé senza l'aiuto della matita dell'artista*, in Carla Novi, *La nascita della fotografia. Antologia di documenti storici*, Milano, 1989 pp. 111 e ss. Si veda anche Roberto Signorini, *Alle origini del fotografico. Lettura di The pencil of Nature (1844-46) di William Henry Fox Talbot,* Bologna, 2007.

[9] R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 50.
La vicinanza fra fotografia e disegno – fin dagli albori dell'invenzione – era già evidente nei "disegni fotogenici" di William Henry Fox Talbot. Le immagini "formate o dipinte con i soli mezzi ottici e chimici e senza l'aiuto di nessuno a conoscenza dell'arte del disegno" – scrive William Henry Fox Talbot nella pubblicazione a dispense *The Pencil of Nature* mostrano orli, contorni, margini di oggetti ottenuti con il solo ausilio della luce e delle sostanze fotosensibili. E ancora più significativamente in *Breve resoconto de l'arte del disegno fotogenico* precisa: "Il fenomeno che ho ora brevemente menzionato mi sembra partecipare alla categoria del meraviglioso almeno tanto quanto ogni fatto che la ricerca fisica ha già portato a nostra conoscenza. La più transitoria delle cose, un'ombra, il proverbiale emblema di tutto ciò che è fugace e momentaneo, può essere incatenato dall'incantesimo della nostra «magia naturale» e può essere fissato per sempre nella posizione che sembra destinata ad occupare solo per un singolo istante", in C. Novi, *La nascita della fotografia*, cit., pp. 117 e 133.

[10] M. Carboni*, Il pensiero del disegno. Mythos, Ratio, Furor*, in Valeria Bruni, Stefano Socci, Franco Speroni (a cura di), *Il disegno dopo il disegno. Le molte vite di un medium antico*, Pisa, 2013*;* Jacques Derrida, *Della grammatologia*, Paris, 1967, tr.it., Milano, 1969, citato in R. Signorini, *Alle origini del fotografico,* cit., p. 51.

[11] Jean-Jacques Rousseau nel *Saggio sull'origine delle lingue:* dove si parla della melodia e dell'imitazione musicale (1755, ed. post.1781) scrive: "L'amore, si dice, fu l'inventore del disegno; poté anche inventare la parola, ma meno felicemente […]. Ha modi più vivaci d'esprimersi. Colei che traccia con tanto piacere l'ombra del suo amante provi a dirgli qualcosa! Che suoni avrebbe mai potuto impiegare per rendere quel movimento di bacchetta?"; cit. in R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 51.

[12] J. Derrida, *Della grammatologia*, cit. in R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 51.

[13] M. Carboni*, ll disegno dopo il disegno,* cit, p. 42.

[14] Ivi, p. 46.

[15] Ivi, p. 42.

[16] Il termine sciagramma (*skiagram*, "disegno d'ombra"), utilizzato già da Plinio il Vecchio per delineare i semplici contorni di un'ombra, verrà ripreso da William Henry Fox Talbot. Nel taccuino M l'inventore del procedimento negativo-positivo parlerà del processo fotogenico o sciagrafico (*Sciagraphic*) definendo la fotografia l'arte di fissare un'ombra. Cfr R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., pp. 50-52 e anche C. Novi, *La nascita della fotografia*, cit., p. 117.

[17] Il riferimento è alla grande mostra *Combattimento per un'immagine*, a cura di Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli. Nella mostra, svoltasi a Torino nel 1973, i due curatori tentavano per la prima volta di fare il punto sui rapporti fra fotografia e pittura, sulle reciproche influenze e scambi. L'idea di fondo era quella che entrambe, fotografia e pittura, tendessero a coprire la stessa area di identità e cioè quella dell'immagine. Diversa invece l'impostazione teorica dalla quale prende avvio un altro importante contributo di studi a firma Claudio Marra, in *Fotografia e pittura nel Novecento.*

Una storia "senza combattimento", l'autore sostiene che "tra fo*tografia e* pittura non ci sarebbe stato combattimento perché di fatto, nella cultura artistica del Novecento, esse hanno interpretato due identità differenti se non addirittura antitetiche".

[18] Charles Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in Diego Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma 1988.

[19] Per una attenta disamina del movimento pittorialista si consultino: A. Scharf, *Arte e fotografia*, cit.; Michela Vanon (a cura di), *Camera work. La rivista di fotografia di Alfred Stieglitz 1903-1917*, Torino, 1981; Alfred Stieglitz, *Camera Work. A pictorial guide*, New York, 1978; Marc Melon, *Oltre il Reale, la fotografia d'arte*, in Jean-Claude Lemagny, Andre Rouillé, *Storia della fotografia*, Firenze, 1988.

[20] C. Marra, *Fotografia e Pittura nel Novecento,* cit., p. 91.

[21] Paul Strand, *La fotografia*, in Michela Vanon (a cura di), *Camera work. La rivista di fotografia di Alfred Stieglitz 1903-1917*, Torino, 1981, pp. 153-155. Il testo è riportato anche in Roberta Valtorta, *Il pensiero dei fotografi, Un percorso nella storia della fotografia*, Milano, 2008, pp. 105-106.

[22] Edward Weston, *Vedere in modo fotografico*, 1943, in R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi,* cit., pp. 106-108.

[23] C. Marra*, Fotografia e Pittura nel Novecento*, cit.

[24] R. Valtorta, *Modi di essere della fotografia astratta*, in R. Valtorta, Arianna Bianchi (a cura di), *Fotografia astratta dalle avanguardie al digitale nelle collezioni del Museo di Fotografia Contemporanea*, Venezia, 2008.

[25] Ugo Mulas, *La fotografia*, Torino, 1973, p. 147.

[26] Ivi, p. 146.

[27] Ivi, p. 147.

[28] R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 83.

[29] P. Dubois*, L'atto fotografico*, cit., pp. 83-84.

[30] Ivi, pp. 156-157.

[31] Ivi, p. 158.

[32] Jean-Christophe Bailly, *L'istante e la sua ombra*, Milano, 2010, p. 69.

[33] R. Signorini, *Alle origini del fotografico,* cit., p. 385.

[34] J-C. Bailly, *L'istante e la sua ombra*, cit., p. 79.

[35] Ivi, p. 84.

[36] C. Marra*, Fotografia e Pittura nel Novecento*, cit., p. 55.

[37] Ivi, p. 133.

[38] R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 78.

[39] Laszlo Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film*, Torino, 1975, p. 30.

Papireto I (2022) - pp. 165-172
ISSN 2974-668X

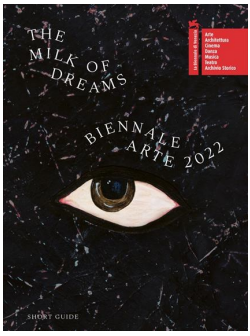
La Biennale degli occhi
LIX Biennale Arte di Venezia. Il latte dei sogni

Doriana Bruccoleri

Per prima cosa, gli occhi: chiusi come quando si sogna o spalancati fissi su un quadro. Poi ci sono gli occhi languidi disegnati dal messicano Felipe Baeza sui manifesti che costellano la città di Venezia ad annunciare la LIX Biennale, occhi spettrali che fluttuano su e giù per il Gran Canale a bordo dei vaporetti. Non ha gli occhi, invece, il gigantesco idolo bronzeo di Simone Leigh *Brick House* (2020) che con il suo sguardo-non-sguardo accoglie lo spettatore all'ingresso dell'Arsenale.

La Biennale di Venezia 2022 celebra l'occhio, strumento di vista e visione, e fa trionfare la pittura. L'occhio è il motivo chiave del Surrealismo, nucleo generativo dell'intera rassegna a partire dal titolo. *Il latte dei sogni* è un libro di favole scritto dall'artista Leonora Carrington e ambientato in un mondo magico pieno di creature ibride in continua trasformazione. Ed è proprio con questo spirito fluido, libero e transtorico che la curatrice Cecilia Alemani costruisce la propria visione di Biennale con cui "reincantare il mondo" – o perlomeno, lo spettatore. Se *Il latte dei sogni*, come il "Latte +" di Alex DeLarge "cioè diciamo latte rinforzato con qualche droguccia mescalina" sia una meravigliosa illusione oppure una sovversiva rivelazione è la domanda che rimane alla fine di questo viaggio immaginario attraverso le metamorfosi dei corpi e delle definizioni dell'umano.

May you live in interesting time profetizzava il titolo dell'edizione precedente. Cecilia Alemani, la prima curatrice italiana della Biennale, si è trovata ad allestire la mostra d'arte contemporanea più importante al mondo in circostanze difficili: una pandemia globale che l'ha costretta a lavorare da remoto e una guerra alle porte dell'Europa. Al clima di incertezza e instabilità, la curatrice risponde con una mostra coraggiosamente ottimista, compiendo scelte ben precise e orientate. *Il latte dei sogni* include 213 artisti provenienti da 58 paesi diversi, per un totale di 1433 opere. Una grande Biennale che, per la prima volta, vede in netta prevalenza la partecipazione di artiste donne e persone non binarie, con l'intento di restituire uno spazio per molto tempo negato. La mostra di Alemani, infatti, assume un punto di vista retrospettivo e si pone l'obiettivo di ricostituire il passato per farci guardare il presente con occhi più attenti.



CC BY ND

Figura 1. Manifesto Biennale Arte Venezia 2022; Figura 2. *Brick House* (2020) di Simone Leigh all'ingresso dell'Arsenale.

Le questioni contemporanee che vengono affrontate riguardano principalmente il femminismo e il post-colonialismo, temi ripresi e rielaborati dai Padiglioni nazionali, cioè l'altra metà della Biennale su cui la curatrice non ha potere. In particolare, Germania, Francia e Gran Bretagna seguono la tendenza della revisione storica e fanno i conti con il proprio passato culturale. Per il padiglione britannico, Sonia Boyce celebra le voci *black* con un'installazione di musica e colori che le fa guadagnare, troppo facilmente, il Premio per la miglior Partecipazione Nazionale. Più di tutti, è il padiglione statunitense a incarnare lo spirito dell'intera rassegna e, non a caso, è rappresentato da Simone Leigh, vincitrice del Leone D'Oro come migliore partecipante alla mostra. Con *Sovereignty*, l'artista afroamericana propone una monumentale riflessione sulla soggettività della *Black Famme* costituita da grandi opere scultoree dal linguaggio lineare e diretto, ibridi di architettura e corpo femminile. Questa è la Biennale dell'*Ecce donna,* con tutti i premi andati ad artiste. Se i Leoni alla Carriera a Cecilia Vicuña e a Katharina Fritsch hanno un valore di riconoscimento complessivo per il loro contributo all'arte e l'opera della Leigh è un ottimo esempio di scultura contemporanea impegnata ma non banale, molto meno comprensibili risultano i premi andati alla Gran Bretagna e ad Ali Cherri come promettente giovane partecipante. Menzione d'onore per il Belgio e la Grecia. Francis Alÿs incanta con un lavoro video sul gioco dei bambini nel mondo, tutt'altra cosa è l'*Oedipus in Search of Colonus*, futurista e disturbante messa in scena della cultura greca classica immersa nell'esistenza disperata della comunità rom di Nea Zoi, a ovest di Atene.

Il latte dei sogni è una Biennale di "ricerca" e di "tesi", molto colta, di stampo quasi saggistico, che proprio nella parte teorica ha la sua

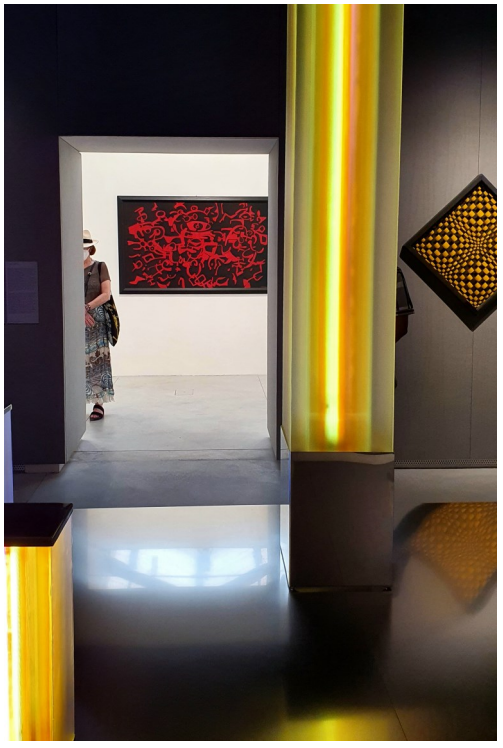


Figura 3. *NAUfraga* (2022) di Cecilia Vicuña; Figura 4. La capsula *Tecnologie dell'incanto*.

spina dorsale. Gli scritti di Donna Haraway, Ursula K. Le Guin, Elizabeth Fisher, Silvia Federici, Rosi Braidotti sono ampiamente citati e ben argomentano la domanda alla base di questa ambiziosa mostra: come sta cambiando la definizione di umano? A partire da questo interrogativo, *Il latte dei sogni* si dirama in tre filoni tematici principali che corrono paralleli: la rappresentazione dei corpi e le loro metamorfosi in termini di identità, genere, razza; l'impatto delle tecnologie sugli individui; il rapporto con tutto ciò che ci circonda – gli animali, le piante, il pianeta nel suo complesso.

Il corpo è il fulcro e il perno della mostra, inteso o visto attraverso la lente della trasformazione. Ed ecco una biennale ricca di spiriti e sciamani, mutazioni e metamorfosi, dove il mondo in cui viviamo – nel bene e nel male, nella bellezza e nel kitsch – passa in secondo piano rispetto ai mondi *altri,* alternativi alla realtà da cui si generano. La mostra si articola nelle due sedi del Padiglione Centrale ai Giardini e nel complesso dell'Arsenale. La gestione degli spazi è perfettamente calibrata: l'Arsenale è più polifonico e ospita le grandi installazioni, mentre ai Giardini le opere dialogano per corrispondenze e rimandi. Uguale per entrambi i percorsi è l'inizio scenografico: il già citato busto colossale di donna africana di Leigh all'ingresso delle Corderie, mentre il maestoso e perturbante *Elefant/Elephant* (1987) di Katharina Fritsch si erge nella prima sala ai Giardini come animale-guida della mostra. Il percorso espositivo, concepito come una progressione, è scandito dall'alternanza di situazioni di ampio respiro a momenti molto concentrati, ovvero le "capsule tematiche": novità e fiore all'occhiello di questa curatela, ma anche un po' il suo tallone d'Achille. Si tratta di cinque micro-esposizioni che raccolgono opere e artisti del XX secolo atti ad approfondire un tema specifico della mostra, fungendo da

Figura 5. *Counterblast* (2021) di Gabrielle L'Hirondelle Hill; Figura 6. Spettatrice davanti alle opere di Christina Quarles.

"radici" della mostra stessa. L'allestimento di questi piccoli spazi, progettato dallo studio italiano Formafantasma, evoca tempi e dimensioni diverse e, dopo tanto *white space,* ci si ritrova nella Parigi degli anni Venti o in un negozio Olivetti nell'Italia degli anni Sessanta. La fascinazione è tanta, sia per "il senso di scoperta" di lavori persi nel tempo, sia per il fatale incontro con le grandi opere a lungo studiate e ammirate solo sui libri. Tanta fascinazione al punto da mettere in ombra tutto quello – di contemporaneo – che c'è intorno, rimarcando ancor di più il carattere storico e modernista che permea *Il latte dei sogni.*

Questo è sicuramente il caso de *La culla della strega*, il cuore pulsante dell'intera rassegna. In questa sala color senape al Padiglione centrale, s'incontrano le artiste delle Avanguardie storiche o donne-simbolo del Primo Novecento come Joséphine Baker. In particolare, le non-surrealiste[1] Leonora Carrington, Remedios Varo, Dorothea Tanning, Leonor Fini e Ithel Colquhoun, il cui immaginario improntato sul fantastico e sul desiderio di emancipa-

Figura 7. Spettatore tra la tela di Jacqueline Humpries e quella di Carla Accardi; Figura 8. Particolare di un'opera di Paula Rego.

zione riecheggia nel lavoro della maggior parte degli artisti in mostra. Tra i loro discendenti emerge Cecilia Vicuña, attivista cilena e Leone d'Oro alla Carriera, il cui lavoro muove dalla cosmologia indigena e anticipa i dibattiti sull'ecologia e il femminismo. Più dei suoi dipinti degli anni '70, rapisce l'anti monumentale e lirico assemblage *NAUfraga* (2022) composto da corde e detriti raccolti nella laguna veneziana. Sospesi, i piccoli elementi di rifiuto diventano astratti, quasi *belli* e per paradosso rinforzano il concreto senso di urgenza dell'intervento. A pochi passi da Vicuña, *Corpo Orbita,* forse la più interessante delle cinque minimostre, mette a fuoco la relazione tra corpo e linguaggio e introduce all'indagine verbo-visiva del movimento Poesia Concreta e di Mirella Bentivoglio, la cui vicenda artistica meriterebbe molta più attenzione. Pienamente "poesia visiva" sono i lavori della tedesca Ilse Garnier, ispiratrice del titolo della capsula: componimenti grafici minimali dove la parola corpo vive come significato e immagine. Sempre ai Giardini, dopo gli intramontabili grafemi astratti di Carla Accardi, *Le tecnologie dell'incanto* apre uno scorcio sull'esperienze italiane dell'Op Art, arte cinetica e Arte Programmata negli anni Sessanta. Nonostante gli intelligenti lavori di Dadamaino, Marina Apollonio e Grazia Varisco, questa capsula perde un po' di mordente e da lì si salta subito ai fotogrammi cibernetici di Lillian Schwartz, le tessiture informatiche di Charlotte Johannesson e le astrazioni di punti a mezzatinta di Jacqueline Humphries. Tutti lavori che confermano la pittura e il disegno come i mezzi ideali di percezione digitale. Il Padiglione Centrale è il regno incontrastato della pittura e delle pittrici

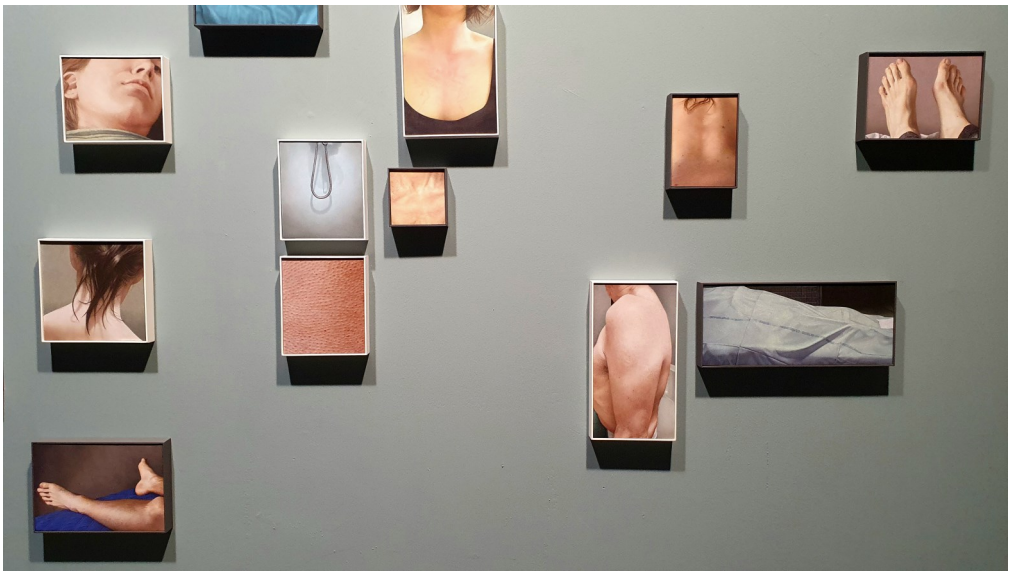


Figura 9. *Conversation Piece* (2018-2022) di Chiara Enzo.

(il numero degli uomini che espongono lì è zero). Un'intera stanza viene dedicata alla portoghese Paula Rego, artista tra le più prolifiche, recentemente scomparsa e, tra l'altro, molto poco esposta in Italia. Nelle sue grandi tele la Rego narra "favolacce" in cui mette a fuoco, anche in modo crudo e fortemente espressivo, i rapporti umani e le dinamiche di potere. Il grottesco e la parodia le servono per rielaborare fiabe, sovvertire ruoli ed elaborare situazioni difficili in cui al centro c'è quasi sempre l'esperienza femminile. Diametralmente opposto è il linguaggio della giovane Chiara Enzo, una "piccola" novità pittorica di questa Biennale. Piccola come i suoi minuziosi e intimi dipinti di corpi frammentati dai dettagli disadorni e inquietanti. Dove c'è pittura, c'è anche la sua nemesi, la fotografia. Pochissima fotografia in realtà, e quella di Aneta Grzeszykowska non fa uso di alcuna post-produzione per risultare inquietante e surreale: in *Mama* (2018) è ritratta una bambina mentre interagisce con una bambola di silicone, feticcio della marionetta surrealista, che ha i tratti della madre/artista stessa.

Spostandoci all'Arsenale, si trovano le altre due capsule tematiche riuscite molto più sul piano teorico che su quello pratico: *Una foglia una zucca un guscio una rete una borsa una tracolla una bisaccia una bottiglia una pentola una scatola un contenitore* e *La seduzione del Cyborg*. L'intreccio tra carne e tecnologia si presenta nelle migliori sculture in mostra: le "elegantemente aliene" gambe aracnee di Hannah Levy e l'armatura-calco di Julia Phillips ai Giardini e gli ibridi volti/schermi in resina di Tishan Hsu alle Corderie. Molto strano, a questo punto, non vedere un'opera di Matthew Barney, maestro scultore di plastiche protesiche e provocatorio esponente di un postumano *queer*. Per una mostra che si propone l'orizzonte del Postumano, le opere digitali e i video sono molto pochi e decisamente marginalizzati, forse per effetto della "bulimia di schermi" che la pandemia ci ha lasciato. Un video su tutti, però, è indimenticabile: *Le Sacre du printemps* (2021) di Zheng Bo che riprende un accoppiamento tra uomo e albero, centrando appieno il superamento della visione antropocentrica attraverso un'indagine eco-erotica sull'interconnessione tra gli esseri viventi. È all'Arsenale che si sviluppa maggiormente il filone tematico sul rapporto uomo-natura. Nella lunga galleria delle Corderie trovano posto due grandi installazioni che hanno utilizzato la terra come materiale e soggetto: *Earthly Paradise* (2022) di Delcy

Figura 10. La capsula *La seduzione del cyborg*; Figura 11. Le opere di Tishan Hsu.

Morelos e *To See the Earth Before the End of the World* (2022) di Precious Okoyomon. Il primo lavoro consiste in un labirinto di terra profumata di spezie e cacao, investito di significati associati alla provenienza dell'artista, il popolo Emberá-Catio di Tierralta, in Colombia. Morelos infonde potenza alla terra, che diventa un'entità vivente con cui interagiamo e alla quale, un giorno ritorneremo. Ricca di simbolismi è anche l'altra installazione, la drammatica *To See the Earth Before the End of the World* (2022) di Precious Okoyomon. Un vero e proprio ambiente immersivo fatto di pozze d'acqua nera, pietre, sentieri e piante, in cui la metafora vegetale funge da meditazione sugli orrori del passato.

Nel corridoio color mattone delle Corderie tutto si ingrandisce, si moltiplica come in un

Figura 12. *To See the Earth Before the End of the World* (2022) di Precious Okoyomon.

trip: le pitture, le sculture, i manufatti, i colori, le forme richiamano una dimensione orgiastica e tribale che per poco evita l'esotismo, ma non la ridondanza. Un gran numero di artisti provenienti dal Sudamerica, dall'Africa e dall'India si affolla nella galleria, ma ancora una volta, sono un paio di occhi in particolare a rapire i miei: quelli della misteriosa principessa Sikán raffigurata da Belkis Ayón, in collografie che giocano con bianchi, neri e diverse tonalità di grigio, traduzioni dei drammi interiori dell'artista afrocubana.

Sempre gli occhi, simbolo di questa esperienza unica, convulsa, stratificata che è la LIX edizione della Biennale. Qualsiasi giudizio manicheo su *Il latte dei sogni* sarebbe fuori luogo, in un verso o nell'altro. Il senso dell'intera mostra è mettere in discussione la tendenza a definire; tuttavia, lo fa orientandosi verso una direzione ben precisa. Cecilia Alemani non sbaglia, ma semplicemente sceglie di fare qualcosa di "nuovo" che non coincide con il presentare opere "nuove". Questa è la Biennale più morta di sempre, nel senso che più della metà degli artisti esposti sono morti e si contano sulle dita delle mani le opere realizzate dopo il 2010. Che *Il latte dei sogni* sia una grande retrospettiva lo si può certamente affermare, ma ciò non significa che non possa darci qualcosa o dirci qualcosa sul presente. La Alemani è determinata a riprendere le fila del XX secolo con l'obiettivo di individuare gli effetti del discorso artista-uomo-bianco-occidentale, che per tanto tempo è stato il punto di vista dominante. Senza alcun dubbio, c'è una morale e anche potenzialmente discutibile sulla questione dell'eurocentrismo (a tal proposito, illuminante è *Surrealism Beyond Borders* appena conclusasi alla Tate). La Biennale 2022 è una biennale che vuole offrire una visione e punta sul *come* vedere le cose, piuttosto che sulle cose da vedere. Anche se, le cose da vedere sono fin troppe e non tutti gli interrogativi posti vengono sviluppati allo stesso modo. Ne *Il latte dei sogni* prevale l'immersione nell'irrazionale e il gusto per il meraviglioso, terribile o estatico, proprio perché è la tradizione modernista il fondamento della mostra e anche di un certo modo di intendere l'arte. L'incantevole mostra di Cecilia Alemani compensa alla mancanza di sogni che caratterizza l'esistenza contemporanea; tuttavia, è il legame con il contemporaneo che risulta indebolito. La mancanza di sogni è solo una parte di cui soffre l'individuo oggi, l'altra è la mancanza di verità. In mezzo, ci sta l'arte che vuole occhi sgombri.

Note

[1] Molte di queste artiste rifiutarono la definizione di "surrealiste", preferendo mantenere la loro attività indipendente dal Surrealismo propriamente detto. Per questa ragione, è preferibile utilizzare le formule "non-surrealiste" o "artiste associate al Surrealismo" per evidenziare la posizione di autonomia e libertà che queste artiste hanno volontariamente assunto nei confronti del movimento.

* *Le immagini a corredo dell'articolo sono dell'autrice*

Papireto I (2022) - pp. 173-176
ISSN 2974-668X

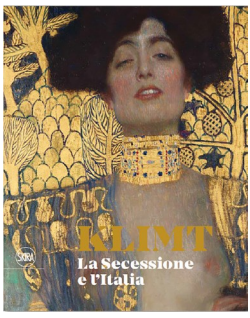
Klimt, la Secessione e l'Italia

Antonella Lucchese

Si è conclusa lo scorso marzo la mostra a Palazzo Braschi (Roma) *Klimt. La Secessione e l'Italia*, realizzata in collaborazione tra Arthemisia, le viennesi Österreichische Galerie Belvedere e Klimt Foundation e la Sovrintendenza ai beni culturali di Roma Capitale[1]. Un evento che ha portato in patria opere d'eccezione come *Giuditta I* (1901), *Ritratto di Amalie Zuckerkandl* (1917), l'incompleto *La sposa* ritrovato nel 1918, alla morte dell'artista, nel suo studio sulla Feldmühlgasse viennese. Con un focus sull'eredità che Klimt lasciò agli artisti più recettivi del Novecento italiano, in particolar modo su Galileo Chini, Vittorio Zecchin e Felice Casorati, l'esposizione ha registrato un numero altissimo di visitatori, testimoniando l'interesse che ancora oggi anima il grande pubblico nei confronti del secessionista austriaco.

All'età di 35 anni Gustav Klimt ha già una brillante carriera alle spalle come pittore e decoratore ufficiale della nobiltà viennese, conquistata con il duro lavoro della Künstler-compagnie, il sodalizio di artisti fondato insieme al fratello Ernst e all'amico Franz von Matsch nel 1879. Già compagni di studi all'Università di arti applicate, i tre costruirono la propria fama sulle commissioni pubbliche nel fermento della rifondazione di una nuova interfaccia per la capitale d'Austria, voluta da Francesco Giuseppe I d'Asburgo. Il Kunsthistorisches Museum e il Burgtheater sono solo alcuni tra i prestigiosi edifici che accolsero i primi importanti affreschi del Klimt e dei suoi collaboratori, ed il suo tocco è già inconfondibilmente accuratissimo: incarnati rosei e perfetti, filamenti di capelli lucenti e impalpabili a contrasto con i pesanti broccati degli abiti delle sue donne. Il cambiamento personale e la rivisitazione del suo linguaggio sono ormai storia, come lo scandalo che vide l'Università di Vienna rifiutare nel 1900 *Medicina* (1901-1907), *Filosofia* (1899-1907) e *Giurisprudenza* (1903-1907), i tre pannelli commissionati dalla stessa istituzione pochi anni prima a rappresentare la luce della ragione in un mondo di tenebre. Nelle opere oggetto di polemica il linguaggio dell'artista è già quasi del tutto bidimensionale e le sue fanciulle hanno compiuto il passaggio da ingenue ed eleganti figlie della nobiltà a sensuali e minacciose Gorgóni che regnano su di un mondo in tumulto, brulicante di paure e vizi.

L'anno che vide la nascita della Secessione fu il 1897, movimen-



CC BY ND

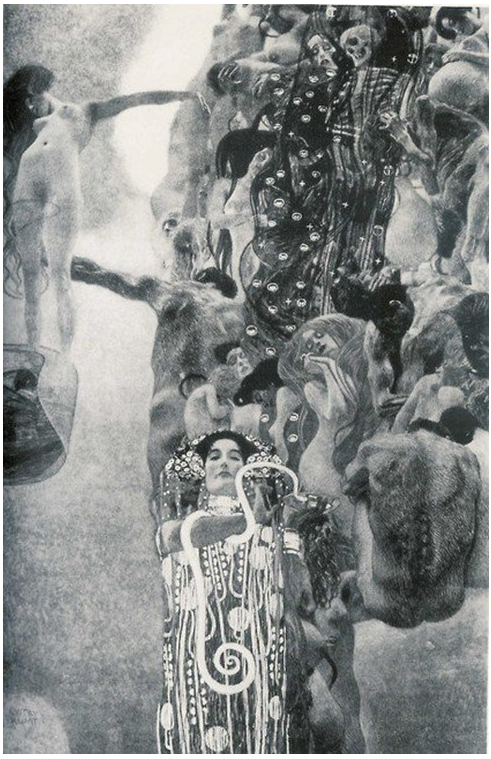


Figura 1. Gustav Klimt, *La medicina,* olio su tela, cm 400x300, Distrutto nell'incendio del castello di Immendorf del 1945.

to sviluppatosi sulla falsariga dell'omonimo monacense avviato nel 1892 dal simbolista Franz von Stuck. Se a Monaco gli artisti manifestarono la volontà di un distacco dall'arte storica e accademica, a Vienna l'ideale diventò realtà grazie ad un sistema organizzativo sempre più strutturato che si avvalse dello spazio concesso dal comune sulla Friedrichstraße per costruire un intero palazzo a disposizione dei secessionisti, sede delle successive esposizioni, e *Ver Sacrum*, la rivista organo ufficiale di diffusione delle idee del movimento[2].

Proprio durante quegli anni cruciali, nel 1899, così restìo a muoversi dalla sua terra di origine, Gustav partì alla volta dell'Italia che lo avrebbe stregato con le tappe di Ravenna e Venezia. Furono i ravennati mausolei di Galla Placidia insieme ai soffitti della Basilica di San Vitale e della veneta Basilica di San Marco a folgorare con il potere mistico del materiale aureo l'immaginario del Klimt, risvegliando le reminiscenze del mestiere del padre orafo e incisore. L'oro non è solo un valore aggiunto ma il tassello mancante nel linguaggio dell'artista, da pesante cornice (*Amore*, 1895) si fa simbolo e soggetto in quelle che resteranno nell'immaginario collettivo come le sue opere più celebri.

Un incontro fortuito quello con la città lagunare che alla terza edizione della Biennale avrebbe ospitato l'austriaco all'interno della sala straniera dedicata ad Austria e Ungheria con due opere, *Tramonto* (1899) e *Acqua mossa* (1898).

Una continua evoluzione per la sua carriera, sostenuta da Vittorio Pica alla commissione per gli acquisti quel 1899, ma fu la IX edizione "una Biennale atipica e fantastica insieme"[3] a consacrare Gustav in territorio italiano con una personale di 22 opere. Il padiglione venne progettato dall'architetto Josef Hoffmann e allestito in pieno stile secessionista dall'interior designer viennese Eduard Josef Wimmer-Wisgrill. "Muri bianchi e lucidi, sacri e casti"[4] come quelli del *Secessionsgebäude*, scanditi dalla sola presenza di un piccolo fregio vegetale e dalle opere tra cui figurano *Le tre età della donna* e *Salomè*, entrambi odierno fiore all'occhiello delle collezioni italiane[5].

Oggi fruibile a Ca' Pesaro storica sede della Biennale, *Salomé*, meglio nota come *Giuditta II*, venne acquisita dopo quella memorabile nona edizione per la somma di 9.900 lire, nonostante le critiche che già da un decennio circondavano l'austriaco.

A dire il vero possiamo ipotizzare che fu proprio la sua dubbia fama ad incuriosire il pubblico italiano: non solo, infatti, Klimt venne invitato a rappresentare il suo paese, ma fu esplicito desiderio del Segretario Generale Antonio Fradeletto di vedere esposti *Medicina*, *Giurisprudenza* e *Filosofia,* causa dell'enorme polverone sollevatosi anni addietro contro l'artista. Richiesta infruttuosa giacché Gustav aveva un suo progetto riguardo l'esposizione, una visione unitaria del suo operato che non includeva la volontà di sconvolgere i cittadini italiani.

L'anno successivo si aggiudicava grazie a *Le tre età della donna* il primo premio alla *Esposizione Internazionale delle Arti e del Lavoro* organizzata tra Roma e Torino per festeggiare il primo Cinquantenario d'Unità d'Italia[6].

Il giovane paese non aveva ancora un'identità culturale contemporanea ben delineata, motivo che avrebbe dato il via libera a personalità d'eccezione come Koloman Moser, Otto Wagner e Karl Moll nel rappresentare al meglio l'Austria insieme a Gustav. Anche questa volta il padiglione austriaco si faceva riconoscere già dagli spazi esterni minimali, con un cenno di ispirazione classica, sotto l'attenta cura di Josef Hoffmann, l'architetto secessionista per eccellenza che accompagnava ormai il movimento in ogni sua esperienza.

"Squisita e raffinata gioia degli occhi"[7], "carnevale in una sala mortuaria"[8], le opinioni sulle testate giornalistiche italiane si sprecarono sulle due esposizioni messe in piedi dal Klimt, fermandosi però sulla superficie del suo lavoro. Le sue qualità di decoratore furono apprezzate e pesantemente criticate, ma fu l'Austria il terreno sul quale l'artista sfidò una ostinatissima classe borghese portando alla luce sulle sue stesse opere le teorie freudiane su inconscio e sessualità femminile, mettendo al servizio del suo nuovo lessico Simbolismo e Liberty.

Proprio sul terreno comune del movimento simbolista si creò un ulteriore punto di incontro tra Austria e Italia, tra Klimt e il movimento divisionista.

Gaetano Previati fu presente alla Biennale del 1899 e Giovanni Segantini conquistò il giovane pubblico viennese ottenendo nel 1896 la medaglia d'oro alla *Künstlerhaus* con *Le due madri* (1889). Due anni dopo era già socio corrispondente della Secessione per la quale espose ben diciannove opere accanto a personalità del calibro di Franz von Stuck, Auguste Rodin e Fernand Khnopff. Segantini condivideva con Klimt il gusto per l'erotico, per il morboso, le sue *Cattive madri* (1894) entrarono a far parte del primo nucleo di opere alla Galleria del Museo Belvedere a Vienna.

Il quadro è un chiaro richiamo agli incarnati delle fanciulle klimtiane come *Adele Bloch Bauer* (1907) o *Giuditta I* (1901), una cascata di filamenti di colore ad olio accostati come in un mosaico danno vita a una danza sensuale e macabra sul fondo di questo infernale lago dantesco. Con un sodalizio durato fino alla morte del Klimt, il trentino rientra di diritto tra gli artisti italiani che più furono compresi e valorizzati all'interno dell'ambiente secessionista. La trama che connetteva gli artisti europei più all'avanguardia si faceva, di fatto, sempre più fitta, e la stampa in questo giocò un ruolo fondamentale. Numerosi i periodici arricchiti da interventi di critici di grido: Ludwig Hevesi, Vittorio Pica, Nino Barbantini e molti altri ancora collaborarono con *Emporium*, *Il Marzocco*, *La Gazzetta di Venezia*, *La Voce*, riviste che divennero una fonte inesauribile di informazioni, soprattutto nel corso del biennio 1910-1911.

Figura 2. Biennale di Venezia, Personale di Gustav Klimt, architetto Josef Hoffmann, 1910.

Dal punto di vista artistico le neonate riviste europee come *Ver Sacrum* (Vienna), *Pan* (Berlino), sono invece piccoli tesori recanti il contributo di pittori, incisori, grafici che dedicarono parte del loro impegno alla diffusione della cultura ispirata all'*Arts&Crafts* di William Morris. È il caso di *Jugend*, la rivista fondata a Monaco di Baviera che annoverava tra i suoi collaboratori Josef Maria Auchentaller, pittore e incisore austriaco dalle radici sudtirolesi. Studiò con Paul Hoecker, co-fondatore della Secessione di Monaco, resterà fedele affiliato della Secessione di Vienna per circa un decennio dando il suo contributo alla rivista ufficiale con copertine e illustrazioni. A questo punto si fanno notare numerosissime contaminazioni di matrice secessionista sul lavoro di Auchentaller: chiaro esempio di influenza hoffmania-

Figura 3. Giovanni Segantini, *Le cattive madri*, 1894, olio su tela, cm 120x225, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere.

na è la *Pensione Fortino* a Grado, in Friuli, oggi rimodernata in veste di superpalazzina vista mare. Era una squisita costruzione dal sapore austro-tedesco, con un fregio a scacchi bicolore direttamente ispirato al linguaggio dell'architetto secessionista. Attraeva i turisti con le sue forme allungate e l'elegante facciata rifinita da dettagli che rimandavano allo Jugendstil che connetteva ormai Francia, Inghilterra, Austria e Italia, dove vede la sua consacrazione nel 1902 con l'*Esposizione d'Arte decorativa moderna* di Torino. Il movimento anima ulteriormente l'interesse per il mondo dell'artigianato di lusso e della decorazione tenuto in vita da *Arts & Crafts*, *Secessione* e *Wiener Werkstätte* già dagli ultimi decenni dell'Ottocento, intrecciandosi al lavoro del Klimt in maniera indissolubile. Non è un caso che le opere realizzate per la Biennale del 1914 da Galileo Chini e Vittorio Zecchin, opere presenti alla recente esposizione romana dedicata al Klimt, raccolgano l'eredità di una perfetta compenetrazione tra Art Nouveau e linguaggio secessionista.

Note

[1] Maria Vittoria Marini Clarelli (a cura di), *Klimt. La Secessione e l'Italia*, Milano 2021 (la copertina è ripresa al lato del testo).
[2] Cfr. Eva Di Stefano, *Secessione viennese. Da Klimt a Wagner*, "Art Dossier" 144, Firenze 1999.
[3] Giandomenico Romanelli, *Gustav Klimt: Giuditta II, Un ritorno annunciato*, Venezia 2012, p. 14.
[4] Joseph Maria Olbrich, *Das haus der Secession*, in "Der Architekt", V (1899).
[5] Cfr. E. Di Stefano, *Gustav Klimt, Passaggi in Italia*, in: Alfred Weidinger (a cura di), *Klimt. Alle origini di un mito*, Milano 2014, p. 16.
[6] Cfr. Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo 1913.
[7] V. Pica, *L'Arte mondiale alla IX Esposizione di Venezia*, IV, in "Emporium", XXXII (1910), p. 452.
[8] Guido Perocco, *Le origini dell'arte moderna a Venezia,* Treviso 1977, p. 648.

Papireto I (2022) - pp. 177-181
ISSN 2974-668X

Leonora Carrington un viaggio nel Novecento
La nuova pubblicazione di Giulia Ingarao

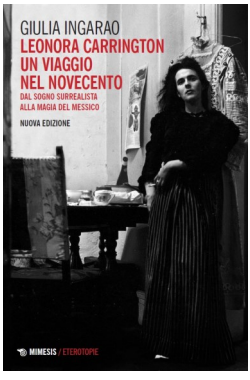
Ivana Margarese

Leonora Carrington un viaggio nel Novecento è un accurato saggio di Giulia Ingarao, ripubblicato quest'anno da Mimesis in una seconda edizione.

Il 2022 è un anno significativo per Leonora Carrington e la riscoperta della sua composita figura di artista: la Biennale di Venezia le ha reso omaggio intitolando la sua cinquantanovesima edizione come una raccolta di favole per bambini scritte e illustrate dall'artista, *Il latte dei sogni,* che, nelle parole della curatrice Cecilia Alemani, allude a "un viaggio immaginario attraverso le metamorfosi dei corpi e delle definizioni dell'umano"[1].

Il tema dello sguardo e della visione capace di penetrare il reale, di ibridare e coniugare elementi disparati in nuove analogie e accostamenti, permette di associare il lavoro di Leonora alle parole di un'altra grande visionaria a lei contemporanea, Clarice Lispector: "Sapeva anche imitare il verso degli animali, a volte di animali che non esistevano ma avrebbero potuto esistere. Erano voci nascoste, rotonde nella gola, ululate, oltraggiate e piccolissime. Sapeva anche emettere richiami acuti e dolci come di animali sperduti. Ma all'improvviso le cose precipitavano in una realtà solida".[2] La protagonista di questo romanzo dal titolo *Il lampadario* si chiama Virginia e ha come Leonora, sin da bambina, il "talento dei mondi possibili" e una naturale affinità col mondo animale.

La personale genealogia che l'artista riconosce viene dal mondo animale che la attrae, sin da bambina. Tra i nove e i dieci anni va al giardino zoologico con la madre e rimane sedotta dagli animali, suoi compagni di gioco e di immaginazione, che umanizzati e trasformati, abiteranno sempre nei suoi quadri e nei suoi racconti. Il cavallo, in particolare, rappresenta una figura guida, un doppio idealizzato, evocatore di bellezza, libertà e salvezza. "Ognuno di noi" dice Carrington "ha il suo bestiario interiore".



Anticipatrice del movimento ecofemminista, che, nato negli anni Settanta, riafferma la connessione tra donna e natura, in contrapposizione a una società il cui modello fondamentale di relazioni è quello del dominio, "Carrington crea un legame profondo tra la donna e il mondo animale, stabilendo un sodalizio archetipico la cui forza si radica nel potere primigenio della natura".[3]

Considerata bizzarra e indisciplinata sin da piccola, Leonora è

CC BY ND

animata dalla volontà tenace di fare le cose non come le viene detto ma nel modo che trova a sé più congeniale e per questo viene espulsa da tutte le scuole che frequenta. Scrive Lourdes Andrade in *Leonora Carrington. Historia en dos tiempos*: "la biografia di Leonora Carrington è divisa in due tempi: il tempo reale, storico, oggettivo, che si basa su fatti concreti e documentati, il tempo mitico, onirico, soggettivo, quello dei sogni e degli incubi, quello in cui ha potuto immaginare e dare forma alle sue ossessioni, alle sue fantasie, alle sue paure e i suoi desideri".

Il testo di Giulia Ingarao, fedele a questa duplice posizione, segue un doppio registro, narrativo e saggistico, e attraversa le tappe della vita dell'artista raccontandone la personalità significativa per autenticità, originalità e sperimentazione nel contesto storico culturale del Novecento.

La prima edizione *Leonora Carrington un viaggio nel Novecento*, pubblicata nel 2014, rappresentava un lavoro pionieristico, frutto di un lungo percorso di studi, durante il quale l'autrice, vivendo per un periodo in Messico, ha incontrato Leonora Carrington più volte nel corso delle sue ricerche.

Ingarao ricorda "Leonora Carrington soprattutto in cucina, dove amava stare, di fronte ad una tazza di tè e immersa nel fumo delle sigarette, in mezzo ai gatti e agli odori delle spezie che comprava al mercato di Sonora (Città del Messico). I nostri incontri erano scanditi da piccoli rituali sempre identici, io portavo dei dolcetti che compravo alla Colonia Roma in una pasticceria che faceva dolci secondo lo *stile europeo* e alle 17 in punto, in compagnia della nostra amica comune, l'artista argentina Mabel Larrechart, bussavamo alla sua porta di Calle Chihuahua. Impossibile porle domande dirette, ma appena l'atmosfera si scioglieva – servivano sempre alcuni minuti – iniziava a raccontare, tra una cosa e l'altra, della sua amicizia con Luis Buñuel, Pablo Picasso, Leonor Fini, María Felix, Alejandro Jodorowsky, Remedios Varo, Kati Horna. Piccoli frammenti di storia che nel tempo ho ricucito insieme, avendo cura dei molti dettagli che sono sfuggiti alla copiosa letteratura critica sull'artista".[4]

Ricerca e viaggio, che sono cardini attorno a quali si muovono la vita e l'opera dell'artista, vengono declinati in tre parti: nella prima viene ricostruita la genealogia dell'immaginario pittorico della Carrington tra Londra, Parigi e Firenze; nella seconda intitolata "Al di là dello specchio" – omaggio all'*Alice* di Lewis Carrol – l'autrice ripercorre, nella metà degli anni Trenta, l'incontro con il movimento surrealista, l'amore con Max Ernst e la dolorosa esperienza al sanatorio spagnolo di Santander; la terza e ultima parte è interamente dedicata agli anni in Messico dove Leonora vivrà per più di sessanta anni ricostruendo un ambiente familiare e creativo.

L'immagine scelta da Giulia Ingarao per la copertina di questa seconda edizione è una fotografia scattata nel 1942 a New York da Hermann Landshoff, che ritrae Leonora Carrington nel suo appartamento di Greenwich Village. Sul tavolo si trovano sparsi alcuni oggetti: una tazza, dei barattoli, una bottiglia, che restituiscono un ambiente vissuto e familiare. Leonora rivolge lo sguardo al fotografo, alle sue spalle un ricco costume appeso alla parete che a un primo sguardo sembrerebbe anticipare nel modello il suo futuro legame con il Messico. Lei appare sfrontata e al contempo timorosa, tiene in mano una sigaretta ed è completamente a suo agio nello spazio della sua quotidianità.

Il ritratto fotografico di Landshoff coglie sia l'immaginario sull'artista sia aspetti della sua vita reale, restituendoci al contempo l'essere indomito di Leonora e la semplicità, testimoniata dal suo costante desiderio di trasformazione, garanzia di un'umiltà che non si appaga di essersi risolta in un'unica forma.

Carrington è stata pittrice, scultrice, scrittrice, drammaturga e illustratrice; ha scritto romanzi, racconti brevi, narrazioni autobiografiche, fiabe e opere teatrali. Testimone, anche mediante il ricorso agli archetipi della mitologia classica, delle contraddizioni del suo tempo,

Il suo sguardo ci consegna gli strumenti per rinnovare ciò che guardiamo attraverso un gioco liberatorio. Il gioco con le sue regole è

capace di farci varcare soglie imposte e trovare nuove costellazioni di senso.

Da questa prospettiva una delle parti del saggio più stimolanti è quella dedicata agli anni trascorsi dall'artista a Firenze e alla genealogia che Giulia Ingarao rintraccia con artisti del XIV e XV secolo come Arciboldo, Pisanello e Paolo Uccello. In particolare, l'accostamento con quest'ultimo restituisce l'originalità di entrambi i percorsi artistici, figurando una rotta di un possibile contatto tra i due. Scrive Giulia Ingarao: "proprio perché Carrington conosce e apprezza la pittura del Rinascimento italiano, nei suoi quadri gioca a stravolgerne le regole, minandone dall'interno l'ordine matematico della costruzione prospettica, attraverso alterazioni proporzionali-gerarchiche dal sapore medievaleggiante. Non le interessa la prospettiva ma la visione di insieme dove l'esattezza del particolare trascende la realtà".

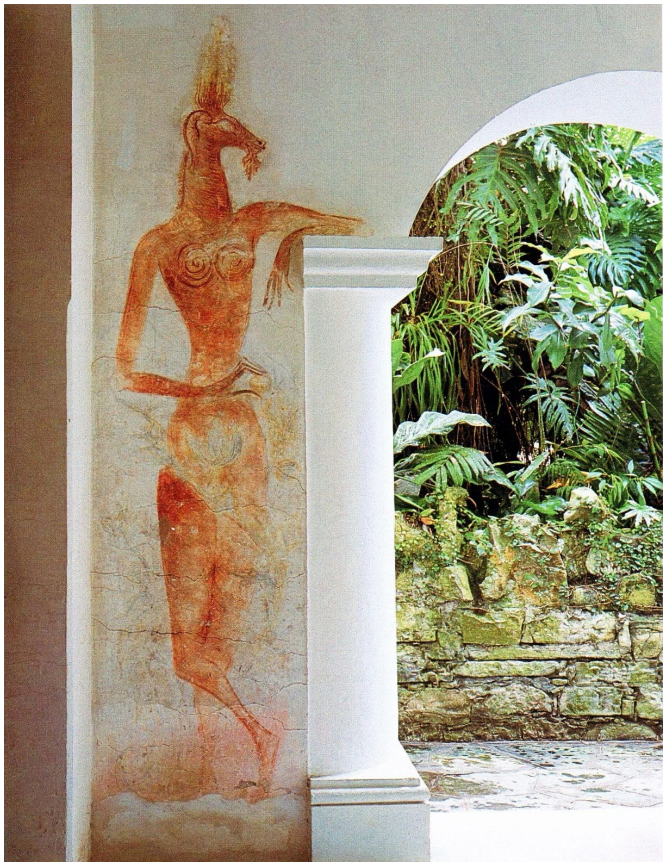


Figura 1. Leonora Carrington, *La Minotaura*, pittura murale, El Castillo, Xilitla (1965). *Foto G. Ingarao*

Altro elemento interessante nell'architettura del testo è il racconto dei luoghi dove Leonora ha vissuto che ricostruisce una geografia non soltanto dei suoi spostamenti ma anche di uno spazio intimo e simbolico. Saint-Martin-d'Ardèche, Marsiglia, New York, il Messico dove arriva a ventisei anni con il marito diplomatico, poeta e giornalista messicano Renato Leduc.

Leonora comincia a frequentare un gruppo di intellettuali europei in Messico, sposa nel ' ,46dopo la separazione da Leduc, Chiki Weisz, fotografo ebreo ungherese, e stringe un forte legame di amicizia con la fotografa ungherese Kati Horna e con la pittrice Remedios Varo, che rimangono figure costanti nella sua vita.

Leonora Carrington e Remedios Varo diventano amiche inseparabili, condividono spazi quotidiani e visioni del mondo. La condivisione di interessi e passioni trova eco nella loro produzione creativa e il loro rapporto esprime la potenzialità generativa degli incontri, la possibilità di crescita in uno spazio comune, oltrepassando una certa visione stereotipica del femminile che vorrebbe le donne rivali[5].

Giulia Ingarao sottolinea come Remedios e Leonora siano "sfacciate, eccentriche e attraenti" e rappresentino un modello femminile assai insolito, soprattutto per il Messico dell'epoca. La loro fu un'amicizia profonda nutrita da passioni e interessi comuni capace di far generare in entrambe nuove idee e dare ali-

mento alla loro arte.

Carrington, che è solita trasferire in scrittura esperienze importanti della sua vita per elaborarle, celebra con affetto e ironia quest'amicizia in un racconto, *Il cornetto acustico*, pubblicato all'inizio degli anni Settanta, dopo la morte di Remedios Varo. La storia si sviluppa attorno all'improbabile impresa di riscatto del Santo Graal, concepita e messa in atto da un gruppo di anziane signore con a capo la novantaduenne inglese Marion Laetherby e la sua inseparabile ed eccentrica amica, la spagnola Carmela Velásquez.

L'arzillo gruppo di vecchie signore, sopravvissute ad un cataclisma, dopo avere dimostrato la vacuità del mondo contemporaneo, si dedicherà alla costruzione di una società vergine ispirata alla più eclettica e democratica fusione del mondo umano e animale.

L'interesse per il mondo vegetale e animale accomuna Leonora a un altro tra i suoi amici, Edward James, che è anche il maggiore committente e sostenitore della sua opera. James fu il primo a comprare i suoi quadri e tra il 1948 e il 1958 le commissiona anche sei arazzi. Per la casa di James battezzata *El Castillo*, Leonora realizza nel 1965 la sua unica pittura murale, *La Minotaura*, un affresco che lei stessa definisce "uno schizzo", ma che è espressione efficace della sua arte e del suo talento visionario.

Giulia Ingarao evidenzia più volte l'influenza che ha avuto in Leonora la lettura de *La Dea Bianca* di Robert Graves, testo che analizza miti, riti e simbologie della cultura celtica: "Una scoperta che si traduce in ossessiva ricerca iconografica per dare forma alla dea Epona, che diventa una presenza costante nella sua pittura. La signora dell'universo celtico, la dea cavalla, compare nei suoi racconti e nei dipinti all'interno di scenari alchemici complessi o inserita in contesti insoliti ricchi di elementi che appartengono al nuovo *humus*: l'altrettanto ibrido e macabro immaginario visivo messicano.[6]

Cifra dell'arte della Carrington è un sincretismo di elementi provenienti da culture, epoche e mondi diversi da cui l'artista ricava, attraverso la mescolanza, una mappatura precisa e attenta. I quadri di Leonora Carrington raccontano delle storie segrete, dove il misterico, la dimensione del sacro si coniuga con un fluire costante, con una tenace capacità di rinnovamento, tanto che non stupisce il legame da lei stretto tra processo alchemico, creazione artistica e arte culinaria.

La terza parte del saggio di Giulia Ingarao, dedicata agli anni trascorsi in Messico, ci restituisce la varietà degli interessi di Leonora Carrington: dalla produzione di arazzi – a cui Leonora si dedica insieme al marito per circa un decennio a partire dagli anni Quaranta, in collaborazione con il maestro tessitore Ricardo Rosales – al teatro con la collaborazione del poeta Octavio Paz e del pittore Juan Soriano, al cinema con Luis Buñuel, alla rivista "S.nob", il cui primo numero esce nel giugno del 1962.

Carrington è stata col suo eclettismo artistico, coniugata a una apertura nei confronti delle relazioni e degli incontri, un esempio costante di libertà.

Il suo dipinto *Lepidoptera* (1968) è accompagnato da queste parole: "NON è il ritratto di un politico e neppure di un soldato, NON sta nell'esercito, NON maltratta o uccide. È un disegno libero. Voglio proteggere la mia libertà".

Siamo, spiega Ingarao, nel cuore della rivolta del 1968 che in Messico "si tinge di rosso cupo". Gli studenti messicani avrebbero voluto sfruttare l'attenzione mediatica suscitata dagli imminenti giochi olimpici, alla loro XIX edizione, ma subiranno la durissima repressione delle forze dell'ordine che culminerà nel massacro di Tlatelolco, dieci giorni prima dell'inizio delle Olimpiadi. Leonora teme per i suoi figli, Gaby e Pablo, entrambi poco più che ventenni.

La *Lepidoptera è* un'immagine quasi abbozzata, la testa di avvoltoio e giaguaro, mostra sul dorso una strega-farfalla con intorno una fiamma rossa; nasce, a seguito di questi tristi avvenimenti di violenza, dalla rabbia e dal fermo rifiuto dell'oppressione. Leonora Carrington trasfigura artisticamente gli accadimenti reali e non c'è esperienza profonda che non divenga racconto o dipinto,

scena teatrale o scultura.

Dopo essere fuggita a New Orleans con i suoi figli, trascorso un anno negli Stati Uniti, decide di tornare in Messico, dove comincia una fase di attivismo politico. Prende parte alla nascita del movimento femminista messicano, realizzando anche un manifesto dal titolo *Mujeres Conciencia* (1972), in cui si celebra un incontro tra due figure femminili, una donna bianca e una donna nera, che immerse in un'atmosfera verde-azzurra celebrano un rito di fertilità, a cui assiste una figura di serpente, che nella tradizione giudaica lega la donna al peccato e alla colpa. Leonora, maestra di rottura e rigenerazione, come sempre ribalta le prospettive tradizionali indicandoci percorsi differenti, che fanno dell'armonia della trasformazione la segreta alchimia del reale.

Nell'universo visionario di Leonora Carrington la gravità scompare e *kronos*, come tempo calcolato, vincolato alla volontà di controllo, cede il posto a *kairos*, il tempo opportuno e inatteso, dell'attimo che scardina e ricrea.

Note

Giulia Ronchi, *Il latte dei sogni: svelato il titolo della Biennale Arte 2022*, in "Artribune", 9 giugno 2021. https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2021/06/latte-dei-sogni-titolo-biennale-arte-2022-cecilia-alemani/ (consultato il 15/10/22, h. 22.10).

[2] Clarice Lispector, *Il lampadario*, Milano 2022, p. 29.

[3] Giulia Ingarao, *Leonora Carrington un viaggio nel Novecento*, Milano 2022, p. 28.

[4] Ivana Margarese, *Leonora Carrington. Un viaggio nel Novecento, dialogo con Giulia Ingarao*, in "Morel voci dall'isola", 23 giugno 2022. https://www.vocidallisola.it/2022/06/23/leonora-carrington-un-viaggio-nel-novecento-dialogo-con-giulia-ingarao/ (consultato il 15/10/22, h. 22.17)

[5] cfr. Elena Pulcini, *«Specchio, specchio delle mie brame…». Bellezza e invidia*, Nocera Inferiore (SA) 2017; Phyllis Chesler, *Woman's Inhumanity to Woman*, Chicago 2009.

[6] G. Ingarao, *Leonora Carrington*, cit., p.114.

Papireto I (2022) - pp. 183-192
ISSN 2974-668X

News dal DiCODA

Di seguito sono riportate le attività svolte, promosse o a cui hanno partecipato i professori afferenti al Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, durante l'anno accademico 2021/2022, sistemate in ordine cronologico.

Nel vivo dell'Arte. Seconda edizione 2022. Sette incontri per esplorare la comunicazione, le pratiche e la didattica dell'arte
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, mediante piattaforma online (Classroom "Nel vivo dell'arte – seconda edizione", codice bncapsx)
18 gennaio-17 maggio 2022
incontri tenuti da Arianna Papini, Pier Federico Caliari, Francesco Faeta, Roberta Trapani, Antonio D'Amico, Alf Howlid, Andrea Masu

L'iniziativa, promossa dal Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte e riproposta per il secondo anno consecutivo, visto il grande successo del primo ciclo, si è articolata in sette incontri tematici erogati tramite piattaforma online da gennaio a giugno 2022. Gli esperti invitati hanno presentato, durante ciascun incontro di tre ore, la loro esperienza professionale, i progetti specifici che mirano a raccontare il luogo in cui operano e il loro rapporto con l'arte.

Ciascun esperto invitato è stato introdotto dal docente di riferimento della materia, a cui è spettato il compito di coordinare il singolo incontro, a chiusura del quale gli studenti sono stati invitati a partecipare confrontandosi direttamente con il relatore ospite, permettendo di acquisire un CFA per ogni quattro ore di frequenza.

Il primo incontro intitolato *L'arte è vita* è stato tenuto da Arianna Papini – illustratrice, arte terapeuta, Premio Andersen 2018 – e coordinato dalla professoressa Chiara Buccheri, docente di Letteratura e illustrazione per l'infanzia il 18 gennaio 2022. Il secondo, tenuto da Pier Federico Caliari – architetto, ordinario di architettura d'interni e museografia presso il Politecnico di Torino – intitolato *Il senso della collezione. Come si progetta una mostra*, è stato coordinato dalla professoressa Maria Desirée Vacirca, docente di Museografia, il 28 febbraio.

CC BY ND

Il successivo, svoltosi il 7 marzo e intitolato *Scrivere e fotografare le culture. Poetiche dell'antropologia*, è stato coordinato dal professor Rosario Perricone, docente di antropologia e tenuto dall'antropologo Francesco Faeta. Il 10 marzo si è invece tenuto l'incontro con Roberta Trapani – storica dell'arte ed esperta di *Outsider Art* – coordinato dalla professoressa Giulia Ingarao, docente di Storia dell'arte contemporanea, dal titolo *Una Babele ai margini dell'abitare*. Il quinto incontro, tenuto da Antonio D'Amico, conservatore del Museo Bagatti Valsecchi di Milano, il 16 marzo successivo dal titolo *Dai musei civici di Domodossola al museo Bagatti Valsecchi di Milano. Un percorso didattico e scientifico tra conservazione e valorizzazione*, è stato coordinato dal professor Luigi Agus, docente di Storia dell'arte moderna. Alf Howlid, architetto della *National Association of Norwegian Exhibit Designer* del museo di Oslo, ha invece tenuto l'incontro dal titolo *L'allestimento della sezione architettura del nuovo museo nazionale di arte di Oslo*, coordinato dal professor Giuseppe Antista, docente di Storia dell'arte mediavale il 19 aprile. L'ultimo appuntamento, coordinato dalla professoressa Ida Parlavecchio, docente di Teoria della Percezione e Psicologia della forma, ha visto come relatore il 17 maggio l'artista, attivista e componente del collettivo "Alterazioni Video" Andrea Masu, che ha presentato il tema *PARTY TV. Lo streaming live come strumento di catarsi collettiva. Un progetto in collaborazione con il museo MACA di Alcamo e la piattaforma curatoriale Landescape*.

Spirit dolls workshop and sacred circol
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo (Palazzo Santa Rosalia, aula 24)
22 marzo-5 aprile 2022
tenuto da Maureen Lucy Simpson

Il workshop si è sviluppato nel corso di quattro incontri della durata complessiva di dodici ore, avvenuti nei giorni 8, 15, 22 marzo e 5 aprile, vedendo la partecipazione di tredici studenti. Il lavoro condotto all'interno del gruppo ha assolto alla funzione terapeutica posta come obiettivo iniziale, consentendo agli studenti coinvolti di sperimentare un approccio proprio dell'arte terapia. L'esito del percorso formativo ha trovato espressione attraverso la creazione individuale e il confronto costante all'interno del gruppo. Risultato concreto sono le *spirit dolls* realizzate dagli studenti partecipanti, i quali hanno trovato il workshop altamente formativo e stimolante tanto da aver fatto richiesta di una prosecuzione dello stesso. Le bambole, infine, sono state esposte in occasione dell'*Open day 2022* presso la sede di Palazzo Fernandez.

Ambienti, culture, patrimonio. Politiche e pratiche di tutela
Palermo, Museo internazionale delle marionette "Antonio Pasqualino"
5 aprile-24 maggio 2022
coordinamento scientifico Rosario Perricone

Nell'ambito del seminario permanente *Etnografie del contemporaneo*, con la collaborazione della Fondazione Ignazio Buttitta, presso il Museo internazionale delle marionette "Antonio Pasqualino", si sono svolti otto incontri sul tema del patrimonio storico-ambientale. Durante la giornata di apertura, dopo i saluti, sono intervenuti Antonio Nicoletti e Gianfranco Zanca (*Il contributo del patrimonio naturale per raggiungere gli obiettivi 2030* e *Legambiente Sicilia, preziosa per natura*). Successivamete, Sonia Anelli il 12 aprile (*Il Parco Nazionale di Pantelleria: tra agricoltura, biodiversità e turismo sostenibile*); Giuseppe Parello il 19 aprile (*Parchi archeologici/Siti Unesco siciliani*); Luciano Di Martino il 26 aprile (*Le azioni di conservazione ex situ per la tutela dell'agrobiodiversità dell'Abruzzo*); Luciano Sammarone il 3 maggio (*Parco Nazionale d'Abruzzo, Lazio e Molise: 100 anni di conservazione della Natura tra criticità e opportunità*); Patrizio Scarpellini il 10 maggio (*La valorizzazione del patrimonio storico e culturale: l'esperienza del Parco Nazionale delle Cinque Terre*); Maurizio Burlando il 17 maggio (*Politiche ed azioni per la tutela e la valorizzazione del capitale naturale e del patrimonio storico-culturale del Parco Nazionale Arcipelago Toscano e nella Riserva della Biosfera MAB UNESCO Isole di Toscana*) e Giuseppe Vignali il 24 maggio (*Capitali naturali e crediti di sostenibilità, nuovi orizzonti della conservazione della natura*).

Ereditare. Semiotica del patrimonio culturale
Palermo, Museo delle Marionette Antonio Pasqualino e online
8 aprile-16 dicembre 2022
a cura di Francesco Mangiapane e Francesco Mazzucchelli

Da aprile 2022, nell'ambito del seminario permanente *Etnografie del contemporaneo*, diretto da Rosario Perricone, presso il Museo Internazionale delle Marionette "Antonio Pasqualino" di Palermo e online, in collaborazione con il Circolo Semiologico Siciliano e il Centro di Studi Semiotici sulla Memoria, ha avuto inizio un ciclo di incontri curati da Francesco Mangiapane e Francesco Mazzucchelli (Università di Palermo e Bologna). Il primo di Rayco Gonzalez l'8 aprile (*Quando si dà un documento? Una prospettiva semiotica*), a cui sono seguiti Dario Mangano, il 5 maggio (*Comunicare Arslantepe*) e Carlo Andrea Tassinari il 26 maggio (*Eredità difficili. I musei di mafia*). I successivi si sono tenuti il 17 giugno, primo luglio, 30 settembre, 14 e 28 ottobre, 15 e 25 novembre, rispettivamente tenuti da Francesco Mangiapane (*Ereditare una vigna*); Francesco Mazzucchelli (*Lasciare*

rifiuti. La scoria radioattiva come (anti-) patrimonio); Francesco Marrone (*Ereditare la semiotica. Semiotizzare l'eredità*), Tatsuma Paddan (*Il diagramma e la piega. Spazio, memoria e costruzione dei valori in un pellegrinaggio giapponese contemporaneo*), Tiziana Migliore (*Di chi è la Gioconda? Sensi della proprietà*), Davide Puca (*Ereditare la cucina. Verso una tipologia*); Franciscu Sedda (*Le strane eredità delle statue presenti, abbattute o rialzate*). Il ciclo si chiuderà con altri due appuntamenti il 6 e 16 dicembre, tenuti da Mario Panico (*Memorie di famiglia. Eredità, trauma e riscrittura del passato*) e Valeria Burgio (*Il tempo del ghiaccio. Archivi, natura e memoria*).

Solo Exhibition #01: Alvarez – Boissard – Ragusa – Polizzi Generosa Arte Contemporanea
Polizzi Generosa (PA), Palazzo della Cultura, ex Palazzo Comunale
14 aprile-14 giugno 2022
coordinatori Sandro Scalia, Emilia Valenza, *a cura di* Marzia Cillari

L'Accademia di Belle Arti di Palermo presenta al pubblico di Polizzi Generosa tre giovani artisti di differenti corsi: Fotografia, Decorazione e Pittura. Due di loro sono già diplomati e cultori della materia, così come la curatrice, diplomata nel corso di Didattica museale e Mediazione culturale e i grafici, provenienti dal corso di Design Grafico. *Solo Exhibition #1: Alvarez, Boissard, Ragusa* è la prima di una serie di proposte espositive intermedie, tra le mostre collettive estive e invernali. É un evento prezioso perché si focalizza sul lavoro di pochi artisti, facendone emergere le poetiche e le istanze concettuali attraverso un numero maggiore di opere presenti in mostra. Per l'Accademia, per i docenti e per gli studenti è sempre una felice occasione al fine di creare relazioni e conoscenza con gli abitanti del comune di Polizzi e con l'intero territorio madonita. L'arte unisce le genti e ci consola dalle angosce di queste guerre atroci.

Trame ecologiche: teorie, rappresentazioni, resistenze
Palermo, Accademia di Belle Arti, Aula Blu Cobalto, Cantieri Culturali della Zisa
4 maggio-15 giugno 2022
a cura di Rosario Perricone

Il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, il Centro Zabut e il collettivo ecologista APE - Assemblea Popolare Ecologista, in collaborazione con la Fondazione Ignazio Buttitta e l'Università degli studi di Palermo (Dipartimento Culture e Società), hanno organizzato la nuova edizione del seminario permanente *Etnografie del contemporaneo* dal titolo *Trame ecologiche: teorie, rappresentazioni, resistenze*. Il tema scelto è quello delle crisi ambientale che imperversa il pianeta. Il

seminario si è articolato in sette incontri presso l'Accademia di Belle Arti - Cantieri Culturali alla Zisa. Il primo, tenuto da Federica Giardini, *Introduzione alle Environmetal Humanities: uno sguardo ecofemminista*, si è tenuto il 4 maggio; a seguire gli altri si sono svolti il 13, 18, 20 e 27 maggio, per concludersi con gli ultimi due il 10 e 15 giugno. Gli incontri sono stati rispettivamente tenuti da Cecilia Guida, *Arte comunità e spazio pubblico*; Massimo Bernardi, *L'Antropocene: evidenze, dibattito, narrazioni*; Marco Beccali, *Verso una vera transizione ecologica*; Giulia de Spuches, *How will we live together? Geografie di crisi della globalizzazione*; Mara Benadusi e Giuliana Sorci, *Si putissi. Riappropriazione, gestione e recupero dei territori siciliani* e infine Paola Imperatore e i movimenti palermitani, *R-esistenze: tavola rotonda con i movimenti per la giustizia ambientale*.

Dalla visione al visionario: traiettorie surrealiste nell'arte
Palermo, Noz – Nuove Officine Zisa, Cantieri Culturali alla Zisa
26-27 maggio 2022
a cura di Alessandra Buccheri, Giulia Ingarao, Emilia Valenza

Il 26 e 27 maggio 2022 presso il Noz – Nuove Officine Zisa a Palermo, si è tenuto l'importante convegno internazionale *Dalla visione al visionario: traiettorie surrealiste nell'arte*, organizzato dal Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte e curato dalle professoresse Alessandra Buccheri, Giulia Ingarao ed Emilia Valenza. L'evento si è articolato in due giorni dedicati al confronto su temi che stabiliscono un legame diretto con la LIX Biennale d'Arte *Il latte dei sogni* e con la mostra ospitata dalla Peggy Guggenheim Collection di Venezia *Surrealismo e magia: la modernità incantata*.

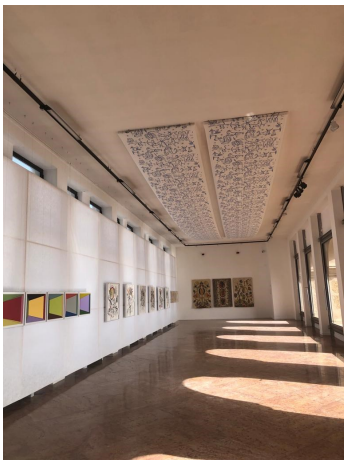
Il convegno si è incentrato sulle premesse del Surrealismo nella tradizione visiva e la sua influenza nell'arte contemporanea, includendo temi propri dell'avanguardia surrealista – il sogno, la magia, la follia – ma anche la visione mistica, l'ibrido e il grottesco e, a partire dalla potenza immaginifica della visione, si è interrogato sulla attualità delle figure sincretiche, germinazioni mutevoli dell'irrazionale. Il surreale, come attitudine mentale e filosofia di vita, è uno spazio che può contenere tutto, passato presente e futuro. Tante sono le similitudini tra il nostro momento attuale e gli anni in cui si è sviluppato il Surrealismo, come l'angoscia per l'epidemia, l'insensatezza della guerra e dalla logica razionale come valore assoluto dell'agire umano. Allora, come oggi, gli artisti avvertivano il bisogno di coltivare un pensiero magico capace di liberare la mente verso altre dimensioni. Sono queste traiettorie della mente, orientate alla rivoluzione e alla libertà, che tutti gli ospiti al convegno

hanno rintracciato e ripercorso, dal primitivo al contemporaneo. All'evento hanno partecipato i più rinomati studiosi del Surrealismo a livello internazionale, rendendo l'evento un imperdibile e irripetibile punto di incontro e scambio di idee e visioni.

Oltre alle curatrici, Alessandra Buccheri, Giulia Ingarao ed Emilia Valenza che hanno rispettivamente presentato le relazioni *La natura ambigua del Rinascimento: le grottesche scolpite della Tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo*, *Leonora Carrington a Firenze: la rivelazione del "gusto dei primitivi"* e *Correnti visionarie nelle sculture light-space di Nicolas Schöffer e nelle video-sculture immersive di Pipilotti Rist*, sono intervenuti: Gavin Parkinson (Courtauld Institute of Art, Londra) con l'intervento *Riconsiderare "L'Art magique": Il Surrealismo e la storia dell'arte*; Gražina Subelytė (Peggy Guggenheim Collection, Venezia), *Mostruosità e Battaglie: accogliere la magia apotropaica*; Cristina Borgioli (Accademia di Belle Arti, Firenze), *Creature sulla soglia: appunti per un'iconografia delle figure femminili mediatrici tra visioni e realtà*; Annabelle Görgen-Lammers (Hamburger Kunst-halle, Amburgo), *Da una piccola, alta, bella mattina alla notte: il Surrealismo incontra il Romanticismo*; Cecilia Alemani (LIX Biennale di Venezia), *Ruolo e influenza del Surrealismo nella 59ma Mostra Internazionale d'Arte*; Rosario Perricone (Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, Palermo), *Il Surrealismo etnografico di Leiris attraverso la ricerca sul campo nella spedizione Dakar-Gibuti del 1931-33*; Seán Kissane (Irish Museum of Modern Art, Dublino), *Le soggettività queer del Surrealismo: l'Irlanda, Patrick Hennessy e il progetto anti-omofobico*; Marco Carapezza (Università degli Studi, Palermo), *"Un attimo dopo": la pittura visionaria di Fabrizio Clerici*; Alba Romano Pace (Accademia di Belle Arti, Firenze), *Jacqueline Lamba, dipingere la luce: l'automatismo surrealista e la pittura americana durante la Seconda guerra mondiale* e Andrea Cusumano (BAM – Biennale Arcipelago Mediterraneo, Palermo), *Divinare | trasformazione, mascheramento e superamento del reale*.

Utopia di Kazumi Yoshida
Palermo, Loggiato San Bartolomeo
4 giugno-30 luglio 2022
a cura di Paola Nicita

Dal 3 giugno al 30 luglio, presso il Loggiato San Bartolomeo, uno degli spazi espositivi della Fondazione Sant'Elia, si è tenuta la mostra *Utopia* dell'artista Kazumi Yoshida, uno dei designer contemporanei più conosciuti al mondo, che ha proposto una sua riflessione per un rinascimento di arte e umanità, attraverso una mostra antologica curata da Paola Nicita, organizzata da MLC Comunicazione; partnership tecnica di Fondazio-



ne Antonio Ratti, Hermès, Villa Igiea Palermo - Rocco Forte Hotel, Accademia di Belle Arti di Palermo. Si è trattato della prima grande antologica in Italia dell'artista giapponese, art director di Clarence House a New York, punto di riferimento internazionale per il design, che ha scelto Palermo perché ammaliato dalla sua arte, natura e architettura: molti dei lavori in mostra sono inediti, e alcuni tra arazzi e pitture sono state appositamente realizzate in omaggio alla città di Palermo. In particolare, la grande pittura che dà il titolo alla mostra è stata realizzata da Kazumi Yoshida a New York e completata a Palermo, con la collaborazione degli studenti dell'Accademia di Belle Arti. La mostra ha visto oltre 40 creazioni tra dipinti e arazzi, che hanno ridisegnato il Loggiato, riempiendolo di vita e colori, con un omaggio alla città con la carta da parati ispirata alla Casina cinese di Palermo.

Ciclo di incontri su letteratura per l'infanzia, fumetto e illustrazione
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo (Palazzo Fernandez e Villa Filippina)
9-11 giugno 2022
a cura di Roberta Priori

Il ciclo di incontri tenuti da esperti nell'ambito del fumetto, dell'illustrazione e della letteratura per l'infanzia, come Lelio Bonaccorso, fumettista ed illustratore siciliano; Francesca Mignemi, esperta di libri e letteratura per ragazzi, in particolare di transmedialità e *visual literacy* e infine Emilio Varrà, tra i fondatori di Hamelin Associazione Culturale e tra gli organizzatori di *BilBOlbul. Festival internazionale di fumetto* che si svolge annualmente a Bologna, hanno avuto lo scopo di approfondire le tecniche espressive e le tematiche relative al ruolo pedagogico, critico ed estetico che la letteratura per l'infanzia, il fumetto e l'illustrazione implicano. Il progetto è nato dalla collaborazione del corso di *Letteratura e Illustrazione per l'infanzia*, dipartimento DiCoda, con Maria Romana Tetamo, Dudi Libreria nell'ambito del festival *Una Marina di Libri*.

Gariga. Incisioni, terrecotte, sculture.
MAC, Gibellina (TP)
08 settembre-20 novembre 2022
a cura di Emilia Valenza

La mostra *Gariga. Incisioni, terrecotte, sculture* di Noemi Sgarlata, studentessa del secondo anno del biennio in Grafica d'Arte, curata dalla professoressa Emilia Valenza, nasce come evento espositivo all'interno della manifestazione *2#Narrare il territorio,scoprire meraviglie. Riflessioni educative nei luoghi della cultura della Rete museale belicina*, il cui titolo scelto è un termine, di origine provenzale, con cui si identifica una "associazione vegetale tipica dei

terreni calcarei e rocciosi delle regioni mediterranee, legnosa, xerofitica, costituita da arbusti e suffrutici sempreverdi molto bassi, tra i quali vivono abbondanti specie erbacee, spesso a rapido ciclo vitale; tra le piante sono intercalati spazi privi di vegetazione". L'opera di Noemi Sgarlata, come scrive la curatrice, "è una potente riflessione introspettiva, in cui le forme di vegetazione che appaiono nelle loro mutevoli forme, non sono altro che metafora della condizione umana", in quanto rappresentano "un sottile equilibrio tra vita e morte", fissando "la caducità della vita, come segno progressivo di una involuzione che minaccia l'universo dell'io". L'artista, che opera attraverso tutte le tecniche tradizionali, sottolinea infine che i "soggetti sono guidati da un'ontologica idea di fragilità e d'impermanenza entropica, in cui il paesaggio d'invenzione, con architetture animali o vegetali sotto attacco, decorticate dalle forze dell'invisibile, invoca e rivela le rovine e le macerie di una realtà perpetua che collassa e si rimette in piedi all'infinito".

2#Narrare il territorio, scoprire meraviglie. Riflessioni educative nei luoghi della #ReteBelicina
MAC, Gibellina (TP)
17-18 settembre 2022
a cura di Giuseppe Maiorana

La rete museale e naturale Belicina, nata nel 2012 con lo scopo di promuovere i musei, le riserve e i luoghi della cultura dei comuni della Valle del Belice, ha organizzato in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio (17-18 settembre 2022), presso il MAC di Gibellina (TP) la manifestazione dal titolo *2#Narrare il territorio, scoprire meraviglie. Riflessioni educative nei luoghi della #ReteBelicina*, a cura di Giuseppe Maiorana: due intensi giorni di confronto e condivisione tra operatori del settore culturale, dell'alta formazione e realtà culturali che insistono sul territorio siciliano e nazionale. Le giornate di studio hanno visto la partecipazione dell'Accademia di Palermo: erano infatti presenti il direttore, Umberto de Paola e la professoressa Roberta Priori, per il dipartimento DiCoda. Nell'ambito della rassegna è stata inoltre inaugurata, presso il MAC, la mostra GARIGA, incisioni, terrecotte e scultura, di Noemi Sgarlata, a cura di Emilia Valenza.

Palermo. Dopo l'ultimo cielo
Palermo, centro storico
3-6 ottobre 2022
a cura di Anna Detheridge, *ideato da* Emilia Valenza

Il workshop *Palermo, dopo l'ultimo cielo* ha scelto, nei quattro giorni a disposizione, di focalizzare l'attenzione

sull'area intorno a una piazza in disuso, Piazza Padre Guzzetta occupata quasi interamente da un edificio abbandonato conosciuto dagli abitanti della zona come "casa Guzzetta". La costruzione inutilizzata è stata acquisita recentemente dalla *Fondazione Sicilia* che ha realizzato il restauro dell'adiacente Palazzo Branciforte, oggi museo e biblioteca aperte al pubblico. L'edificio abbandonato potrebbe dunque avere una nuova vita, una diversa destinazione d'uso culturale, facendo rivivere anche la piazza e il quartiere circostante. Il quartiere di riferimento è il quartiere della Loggia, conosciuto anche come Vucciria, è un ampio quadrilatero al cui interno si possono ammirare opere di grande importanza tra cui chiese, oratori, storiche botteghe artigianali e le sedi delle corporazioni. Il mercato della Vucciria è sempre stato frequentato dagli artisti che hanno realizzato nel corso degli anni interventi e azioni artistiche per richiamare l'attenzione della cittadinanza intera e dell'amministrazione comunale, in particolare sulle condizioni di degrado in cui versa il mercato. Parte integrante del progetto è stata l'elaborazione, da parte degli studenti, di una proposta di riuso dell'edificio, attraverso la pratica delle 3R: ricognizione, relazione, restituzione, come contributo al progetto di recupero che dovrà essere redatto dalla Fondazione.

La Sicilia dei miracoli. Gli Ex-Voto della Madonna della Milicia
Palermo, Museo delle Marionette Antonio Pasqualino
19 ottobre-2 novembre 2022
a cura di Maria Teresa Di Blasi e Rosario Perricone

La mostra *La Sicilia dei miracoli. Gli Ex-Voto della Madonna della Milicia*, realizzata dal Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino di Palermo in collaborazione con BCSicilia Catania e il supporto della Soprintendenza, dell'Asp di Catania e della chiesa della Madonna della Milicia, ha ospitato dieci preziose opere provenienti dal santuario di Altavilla e altrettante messe a disposizione dalla Soprinten-denza di Catania. L'importanza del *corpus* di *ex voto* del santuario di Altavilla Milicia, normalmente realizzati su latta, è sottolineata anche da Antonino Buttitta che li indica come una importante testimonianza della formazione della cultura dei ceti popolari siciliani tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo e in cui la dimensione drammatica del quotidiano è convertita in un insieme di racconti mitici e ritualmente raffigurati. Aspetti a cui, in mostra, si è voluto affiancare quello più descrittivo, visto che le opere raffigurano anche pezzi di arredamento del passato e ci dicono molto dei luoghi in cui si viveva, come istantanee di storia riscoperte nell'ambito del progetto *iDesign*.

Inferno. Una topografia del Male
Roma, Scuderie del Quirinale
15 ottobre 2021-23 gennaio 2022
a cura di Jean Clair e Laura Bossi

Inferno. Una topografia del Male è il nome della mostra, ideata da Jean Clair e curata da Jean Clair e Laura Bossi, allestita alle Scuderie del Quirinale, dal 15 ottobre 2021 al 23 gennaio 2022. Un racconto corale di bellezza e suggestione, cui hanno dato voce anche le marionette del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, ospitate nella sala 6, con i personaggi del mondo diabolico allestiti in un tipico teatrino. Inaugurata dal presidente della Repubblica Sergio Mattarella, la mostra è stato un viaggio attraverso l'universo infernale, i suoi paesaggi e i suoi abitanti. L'installazione dei pupi, in tale ambito, ha accompagnato i visitatori nell'esplorazione di quel mondo attraverso un punto di vista della cultura popolare espressa da questa peculiare arte. Alla mostra, corredata da un catalogo, si è affiancata anche *Infernauti*, una serie di appuntamenti volti ad approfondire alcuni aspetti peculiari dell'esposizione.

I paladini del carretto siciliano. Le tavole di Emilio Murtolo
Palermo, Museo internazionale delle marionette "Antonio Pasqualino"
11 novembre 2021-28 febbraio 2022
organizzata da Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari

La mostra *I paladini del carretto siciliano. Le tavole di Emilio Murdolo*, organizzata dall'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari in collaborazione con la Fondazione Ignazio Buttitta, è stata inaugurata nell'ambito del XVI festival di Morgana giovedì 11 novembre 2021 alle 18.30 al Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino. L'esposizione ha dato testimonianza di un grande pittore di carri, Emilio Murdolo, la cui biografia si intreccia con quella di Renato Guttuso, e ha offerto un'occasione per ripercorrere le vicende di uno degli elementi più interessanti della cultura figurativa popolare siciliana come il carretto (*carrettu*), che da oggetto funzionale diventa nel tempo un simbolo di ricchezza e prestigio sociale del nuovo ceto in ascesa e un mezzo di affermazione della sua identità. In mostra si potevano ammirare le ventiquattro tavole dipinte a tempera grassa nel 1931 dal noto pittore su commissione di un ricco signore genovese, ex marittimo di Bagheria, decorate con una galleria di personaggi e la rievocazione di vicende cavalleresche e storiche.

Indice e Abstract
Papireto 1 (2022)

Di seguito è pubblicato l'indice completo con gli abstact, in italiano o la medesima lingua in cui è redatto l'articolo e in inglese, dei soli articoli di carattere scientifico delle sezioni *Studi* e *Frammenti*.

The complete index is published below with the issue's abstracts, In English and in Italian or the language in which the article was written; abstracts are provided only for the scholarly articles in the *Studi* and *Frammenti* sections.

Editoriale

Luigi Agus
Perché una rivista, perché *Papireto* pp. 1-9
Why a magazine, why Papireto

Studi

Luigi Agus
Ut pictura poësis. L'iconografia del Cupido Giustiniani di Caravaggio e la poesia classica pp. 10-31
Ut pictura poësis. The iconography of Cupid Giustiniani by Caravaggio and classical poetry

Abstract. Il *Cupido*, altrimenti noto come *Amor Vincit Omnia*, dipinto da Caravaggio nella prima metà del 1602 per Vincenzo Giustiniani a Roma, è uno dei dipinti più conosciuti del pittore lombardo, ma anche uno dei più indagati e dibattuti da un punto di vista iconografico. Gli storici dell'arte, infatti, hanno proposto diverse letture dell'opera, da quelle che vedono negli oggetti che circondano *Amore* dei simboli che rinviano alle arti del quadrivio, ma in modo incompleto; altre che lo fanno rientrare genericamente tra i dipinti emblematici o pretendono di collegarlo al committente del quale eslterebbe le doti intellettuali e militari; altre ancora lo collegano ai *Trionfi* di Petrarca o alla poesia dell'epoca, ovvero ne danno un valore soterico legato alle dottrine riformate cattoliche; infine alcuni ne individuano una matrice omoerotica legata all'autore o perfino all'ambiente del committente. Nel presente contributo, partendo da alcune letture già avanzate dalla critica nel tempo, si avanza una lettura strettamente legata alla

poesia classica, ritenendo il dipinto di Merisi la *pictura* di un emblema, a cui sarebbe collegato un preciso lemma, individuato nel noto distico di Marzio Milesi e un più ampio epigramma, identificato invece in un noto brano elegiaco latino, che i riguardanti dell'epoca avrebbero potuto individuare facilmente. Una lettura che avrebbe un profondo valore morale legato direttamente alla dottrina cattolica che distingue la concupiscenza *antecedente* da quella *conseguente*.

Abstract. The *Cupid*, also known as *Amor Vincit Omnia*, painted by Caravaggio in the first half of 1602 for Vincenzo Giustiniani in Rome, is one of the best-known paintings by the Lombard painter, but also one of the most investigated and iconographically debated. Art historians have proposed different readings of this work, from those they consider the objects surrounding *Amor* symbols that refer to the arts of the *quadrivium*, but incompletely; others that make it generically included among the emblematic paintings or connect it to the patron whose intellectual and military qualities it would exalt; still others connect it to the *Trionfi* of Petrarch or to the poetry of the same period, or give it a soteric value linked to the reformed Catholic doctrines; finally, some identify a homoerotic matrix linked to the author or even to the client's environment. In this article, starting from some readings already advanced by critics over time, a reading closely linked to classical poetry is proposed, considering Merisi's painting the *pictura* of an emblem, to which a precise *lemma* would be connected, identified in the well-known couplet by Marzio Milesi and a broader *epigramma*, instead identified in a well-known Latin elegiac passage, which the observers of the time could have easily identified. A reading that would also present a profound moral value directly linked to the Catholic doctrine that distinguishes *antecedent* concupiscence from *consequent* concupiscence.

Marcello Carriero

L'immagine dell'assolutismo francese. Il Caso Romanelli pp. 33-54

The image of French absolutism. The Romanelli case

Abstract. In questo articolo si vuole indagare l'immagine dell'assolutismo francese partendo dal caso studio Giovan Francesco Romanelli (1610? - 1662). Pittore impegnato a Roma alla corte dei Barberini, prima aiuto di Pietro da Cortona poi "famiglio" del Cardinale Francesco Barberini, Romanelli approda a Parigi nel 1646 contribuendo a formare l'immagine del potere assoluto in quel laboratorio culturale che si sviluppa sullo sfondo dei conflitti tra aristocrazia e monarchia e del nuovo assetto geopolitico dell'Europa dopo la pace di Vestfalia. Il linguaggio di Romanelli, pur derivante dalla lezione cortonesca, in Francia s'avvicina a quel classicismo che dai Carracci porta a Maratta in cui è centrale la rivisitazione di una algida brillantezza che procura al pittore viterbese l'appellativo di "Raffaellino". Lo studio si muove, pertanto, su due linee distinte ma complementari: quella gestita dalla storiografia artistica e quella desunta dall'analisi dell'efficacia di una pittura strumentale al potere. Aspetto da ritenersi centrale è la dialettica del potere nel portato simbolico delle immagini, sia nell'emancipazione della pittura francese del XVII Secolo dal modello italiano. Il Romanelli

"francese", che infatti emerge da questo studio, è un pittore che celebra il riequilibrio dei rapporti di forza tra corona e aristocrazia testimoniando il lavoro progettuale delle "reggenze" di Richelieu prima e di Mazzarino dopo nella definizione del potere assoluto del Sovrano. Uno lavoro che si riverbera nel sistema visivo della monarchia di Luigi XIV e che è pertanto fondamentale per la rappresentazione dello Stato moderno.

Abstract. In this article we want to investigate the image of French absolutism starting from the case study of Giovan Francesco Romanelli (1610? - 1662). Painter engaged in Rome at the Barberini court, first assistant of Pietro da Cortona then "familio" of Cardinal Francesco Barberini, Romanelli arrived in Paris in 1646 helping to form the image of absolute power in a cultural laboratory that developed on the background of conflicts between aristocracy and monarchy and the new geopolitical order of Europe after the Westphalia Peace. Romanelli's language, although deriving from Cortona's lesson, in France approaches that classicism that we know starting from the Carracci, leads to Maratta. In this Classicism, the revisitation of an icy brilliance is central. A character which gives to the Viterbo painter the nickname of "Raffaellino". The study therefore moves on two distinct but complementary lines: the one managed by the artistic historiography and the one deduced from the analysis of the effectiveness of an instrumental painting in power. A central aspect to be considered is the dialectic of power in the symbolic meaning of the images, both in the emancipation of 17th century French painting from the Italian model. The "French" Romanelli, who in fact emerges from this study, is a painter who celebrates the rebalancing of the balance of power between the crown and the aristocracy, witnessing the design work of the "regencies" of Richelieu first and then of Mazarin in the definition of the absolute power of the Sovereign. A work that reverberates in the visual system of the monarchy of Louis XIV and which is therefore fundamental for the representation of the modern state.

Giuseppina De Marco
Senza freni e senza misura nel desiderio incomposto del nuovo. Traiettorie mediterranee e visioni critiche del Futurismo pp. 56-76
Senza freni e senza misura nel desiderio incomposto del nuovo. Mediterranean trajectories and critical visions of Futurism

Abstract. Il saggio si pone l'obiettivo di inquadrare in un'ottica meriterranea l'estetica antigraziosa, analizzando le connessioni tra Futurismo e Meridione, per riflettere su come il messaggio dirompente della più vasta Avanguardia italiana abbia trovato accoglienza in circuiti e protagonisti anche in un Sud che poteva sembrare ancorato alla tradizione culturale ottocentesca. Palermo e Napoli furono punto di riferimento di artisti e intellettuali europei, come il palermitano Filippo De Maria, i calabresi Vincenzo Gerace, Giuseppe Carrieri e Antonio Marasco, Matilde Serao e Benedetto Croce, che guardò il Futurismo sempre con sospetto, fino a sostanziare il suo giudizio estetico negativo in una feroce polemica nel 1918, preceduta dallo scritto di Aldo Fortuna del 1914, che distrusse la poetica rivoluzionaria dei Futuristi e che si rinnovò intorno alla metà del secolo con Argan e Dorfles.

La critica internazionale, anche in America, apprezzò il movimento, in particolare dopo le mostre europee del 1912. In Italia Roberto Longhi nel 1913 definì l'opera dell'amico Boccioni "la soluzione più intellettuale e profonda". Tuttavia proprio dal Sud emersero le figure di due dei maggiori galleristi del Novecento, i calabresi Giuseppe Sprovieri e Lino Pesaro, che contribuirono a delineare quel sistema dell'arte, che diede vita a numerose mostre e che condusse i Futuristi nelle sale della Biennale di Venezia nel 1926, nello stesso anno in cui in Calabria essi esposero alla IV Biennale d'arte calabrese, voluta da Alfonso Frangipane.

Abstract. The article aims to frame the antigracious aesthetics in a southern perspective, analyzing the connections between Futurism and the South, to reflect on how the disruptive message of the wider Italian avantgarde has found acceptance in circuits and protagonists even in a South that could seem anchored to the nineteenth-century cultural tradition. Palermo and Naples were points of reference for European artists and intellectuals, such as palermitan Filippo De Maria or the Calabrian's Vincenzo Gerace, Giuseppe Carrieri and Antonio Marasco, Matilde Serao and Benedetto Croce, who always viewed Futurism with suspicion, up to expressing his judgment aesthetic negative in a fierce controversy in 1918, preceded by the writing of Aldo Fortuna in 1914, which destroyed the revolutionary poetics of the Futurists and which was renewed around the middle of the century with Argan and Dorfles. International critics, even in America, appreciated the movement, especially after the European exhibitions of 1912. In Italy Roberto Longhi in 1913 defined the work of his friend Boccioni as "the most intellectual and profound solution". In the South, however, the two of the greatest gallery owners of the twentieth century distinguished themselves: the Calabrians Giuseppe Sprovieri and Lino Pesaro, who helped to outline that art system, which gave life to numerous exhibitions and which led the Futurists to the halls of the Venice Biennale in 1926, the same year in which they exhibited in Calabria at the IV Biennial of Calabrian art, commissioned by Alfonso Frangipane.

Frammenti

Stefano Valeri
La Fontana Pretoria di Palermo e Felice Orsini pp. 77-85
The Pretoria Fountain in Palermo and Felice Orsini

Abstract. .L'articolo propone una particolare lettura iconografico-iconologica della grande Fontana Pretoria di Palermo. L'opera siciliana viene realizzata nella seconda metà del XVI secolo e si avvale delle moltissime sculture provenienti dal giardino di una villa fiorentina. Arrivate a Palermo, dal 1570 in poi le sculture vengono collocate nella piazza adiacente la sede del Senato locale e disposte entro una struttura geometrica concentrica a pianta ellittica. Oltre ai soggetti mitologici rappresentati a figura intera, vi

sono 24 teste di animali affacciate su quattro vasche. Studiando la presenza e in particolare la disposizione di queste protomi, si è pensato che oltre alla volontà di autocelebrazione del committente, il viceré Marcantonio II Colonna, un ruolo importante nell'allestimento l'abbia avuto sua moglie, Felice Orsini. Infatti, la sposa del Colonna era molto coinvolta nelle tematiche prescientifiche, con riferimenti e sovrapposizioni tra medicina e magia, ed è molto probabile che alcuni di questi interessi siano stati volutamente "nascosti" tra i marmi della Fontana.

Abstract. The article proposes a particular iconographic-iconological reading of the great Fontana Pretoria in Palermo. The Sicilian work was created in the second half of the 16th century and makes use of the many sculptures from a Florentine Garden. Once in Palermo, from 1570 onwards the sculptures were placed in the square adjacent to the seat of the local Senate and arranged within a concentric geometric structure with an elliptical plan. In addition to the mythological subjects represented full-length, there are 24 animal heads facing four basins. Studying the presence and in particular the arrangement of these protomes, it was thought that in addition to the desire for self-celebration of the buyer, the viceroy Marcantonio II Colonna, an important role in the preparation was played by his wife, Felice Orsini. Indeed, Colonna's wife was very involved in pre-scientific themes, with references and overlaps between medicine and wizardry, and it is very probable that some of these interests were deliberately "hidden" among the marbles of the Fountain.

Giancarlo Germanà Bozza

Il banchetto funebre a Siracusa in età arcaica pp. 87-95

The funeral banquet in Syracuse in the archaic age

Abstract. Il periodo che seguì la fondazione delle colonie greche in Sicilia vide definirsi nuovi rapporti di identità e di diversità rispetto al mondo nativo anche attraverso nuove simbologie. Tra questi aspetti vanno inserite le pratiche funerarie. Lo studio del "mondo dei morti" come sistema strutturato è possibile solo nel caso in cui una necropoli fornisca un insieme globale di informazioni, le quali vanno lette nel loro insieme come testimonianza del quadro sociale di un di un particolare momento storico. Tra il VII ed il VI secolo a.C. i corredi delle necropoli siracusane contribuiscono notevolmente a definire i rapporti commerciali che in questo periodo avvicinarono la polis siceliota all'area greca, in particolare Atene e Corinto, ed all'area etrusca. La presenza di urne cinerarie associate alle forme vascolari del simposio si può riferire all'ideologia del banchetto caratteristica delle pratiche conviviali aristocratiche, mentre la loro assenza potrebbe costituire un elemento importante per potere individuare le sepolture del demos siracusano. Quest'ultimo, fra la fine del VI e il primo quarto del V secolo a.C., si contrappose all'aristocrazia determinando la cacciata dei *gamoroi* e l'avvento dei Dinomenidi.

Abstract. The period that followed the foundation of the Greek colonies in Sicily saw the definition of new relationships of identity and diversity

with respect to the native world also through new symbols. Among these aspects must be included the funeral practices. The study of the "world of the dead" as a structured system is possible only if a necropolis provides a global set of information, which must be read as evidence of the social framework of a particular historical moment. Between the 7th and 6th century BC the kits of the Syracusan necropolis contribute considerably to defining the commercial relations which in this period brought the Siceliot polis closer to the Greek area, in particular Athens and Corinth, and to the Etruscan area. The presence of cinerary urns associated with the vascular shapes of the symposium can refer to the ideology of the banquet characteristic of aristocratic convivial practices, while their absence could constitute an important element in being able to identify the burials of the Syracusan demos. The latter, between the end of the 6th and the first quarter of the 5th century BC, opposed the aristocracy, causing the expulsion of the *gamoroi* and the advent of the Dinomenids.

Manuel Peláez del Rosal

Las yeserías del antiguo Convento de San Francisco de Priego de Córdoba (España) pp. 97-101

The plasterwork of the old Convent of San Francisco in Priego de Córdoba (Spain)

Resumen: En el antiguo Convento de San Francisco de Priego de Córdoba (España), declarado Bien Interés Cultural en el año 2003, y reconvertido en Hospedería desde 2012, existen muestras de yeserías de gran valor en distintos espacios, unas totalmente restauradas y otras pendientes de restauración. Dada la plasticidad y considerable calidad estética de estos elementos constructivos en la entrada del edificio y en el recinto que hoy constituye la Recepción existe un magnífico y raro ejemplo de yesería mudéjar. También quedan aún restos de yeserías renacentistas en la puerta de acceso al claustro (concha policromada). Por último existen yeserías de estilo barroco en el arco de entrada a las escalera (con el escudo de la Orden), y otras bordeando la hornacina del primer cuerpo de la escalera. Todas son de estuco o yeso basto modelado por tallistas locales "in situ" en los siglos XVI-XVIII.

Abstract: In the ancient Convent of San Francisco in Priego de Córdoba (Spain), declared a Building of Cultural Interest in 2003, and converted into an accommodation facility since 2012, there are examples of render of great value in some rooms, some completely restored and others awaiting restoration. These are decorations with a remarkable aesthetic quality and plasticity. At the entrance to the old convent and in the area that now Reception, there is a magnificent and rare example of Mudejar stucco. Remains of Renaissance render are also present in the cloister access door (polychrome shell). Finally, there are stucco of Baroque taste in the entrance arch of the staircase (with the Order's arms), and others that delimit the niche on the staircase first floor. They are all made of stucco or coarse plaster modeled "in situ" by local sculptors in the 16th-18th centuries.

Silvia Craparotta
Il carretto siciliano. Iconografia, forma, modelli e nuove prospettive pp. 103-111
The Sicilian carretto. Iconography, shape, models and new perspectives

Abstract. La storia del carretto siciliano inizia nelle *trazzere* siciliane della seconda metà del Settecento, dove veniva utilizzato come strumento di lavoro, con forme e dimensioni che variavano in base al suo utilizzo, essendo il mezzo che meglio si prestava ad attraversare le "strade" pericolose. Col tempo, grazie alla collaborazione di *mastri,* si arricchì di colori, immagini e scritte divenendo una sorta di libro di storie, valori e credenze del popolo siciliano del XIX secolo, studiate ampiamente da diversi antropologi. Dopo un'analisi dei vari tipi di carretto, il presente contributo propone un'intervista a Gianfranco Fiore, Maestro in Pittura del Carretto Siciliano, che precisa come, dopo la scomparsa del carretto a seguito dell'avvento dei mezzi motorizzati, la pittura popolare, torna all'inizio del primo decennio degli anni Duemila ad essere simbolo dell'identità siciliana, restituendo al mondo l'immagine variegata di un popolo.

Abstract. The history of the Sicilian cart begins in the Sicilian *trazzere* of the second half of the eighteenth century, where it was used as a work tool, with shapes and dimensions that varied according to its use, being the vehicle that was best suited to crossing the dangerous "roads". Over time, thanks to the collaboration of *mastri*, it was enriched with colours, images and writings, becoming a sort of book of stories, values and beliefs of the Sicilian people of the 19th century, extensively studied by various anthropologists. After an analysis of the various types of carts, this article proposes an interview with Gianfranco Fiore, Master in Painting of the Sicilian Cart, who specifies how, after the disappearance of the cart following the advent of motorized vehicles, popular painting returns at the beginning of the first decade of the 2000s to be a symbol of Sicilian identity, giving back to the world the variegated image of this people.

Pietro Piazza
Doryktetos chora. L'iconografia dei sovrano guerriero con la lancia da Alessandro Magno a Carlo V pp. 113-124
Doryktetos chora. The iconography of warrior rulers with spears from Alexander the Great to Charles V

Abstract: Questo contributo si sofferma sull'analisi dell'iconografia dei re rappresentati con la lancia. Un'iconografia del sovrano visto come guerriero, che maneggia un'arma che, dall'età greca arcaica, passando attraverso l'alto medioevo e l'età rinascimentale, diventa emblematica nella raffigurazione dei monarchi. La lancia, peraltro, è l'arma utilizzata dall'archetipo del sovrano universale per eccellenza, cioè Alessandro Magno. In questa breve disamina, comparativamente, si considererà come, dall'età tardo – imperiale fino al celebre ritratto di Carlo V a cavallo di Tiziano Alessandro Magno, nella fattispecie la celebre statua del re alla battaglia del Granico, opera (perduta) dello scultore sicionio Lisippo, costituirà, un modello nell'icono-

grafia dei sovrani.

Abstract: This contribution focuses on the analysis of the iconography of the kings represented with the spear. An iconography of the sovereign seen as a warrior, wielding a weapon which, from the archaic Greek age, passing through the early Middle Ages and the Renaissance age, becomes emblematic in the depiction of monarchs. The spear, moreover, is the weapon used by the archetype of the universal sovereign par excellence, that is Alexander the Great. In this brief examination, comparatively, we will consider how, from the late imperial age up to Titian's famous portrait of Charles V on horseback, Alexander the Great, in this case the famous statue of the king at the battle of Granico, a work (lost) by the Sicionian sculptor Lisippo, will constitute, a model in the iconography of the sovereigns.

María Jesús Martínez Silvente

Técnico Auxiliar en Entornos Culturales: una apuesta por la formación inclusiva en Museos y Centros de Arte en España pp. 125-136

Assistant Technician in Cultural Environments: a commitment to inclusive training in Museums and Art Centers in Spain

Resumen. La Universidad de Málaga, a través de su Oficina de Atención a la Diversidad, *UMA Convive*, desarrolla desde el curso académico 2017-18, el Título Propio dirigido a jóvenes con discapacidad intelectual *Técnico Auxiliar en Entornos Culturales*, un proyecto dirigido a fomentar su accesibilidad en los Museos y Centros de Arte, y dotarles de las herramientas necesarias para su incursión en el ámbito profesional. Para el desarrollo de este curso, de carácter pionero, la Universidad cuenta con el patrocinio de la Fundación ONCE y el Fondo Social Europeo. En la realización de este proyecto, colaboran los Departamentos Educativos y de Accesibilidad de los espacios culturales más importantes de España, como el Museo Nacional del Prado (Madrid), Museo Lázaro Galdiano (Madrid), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid), Museo d Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Centro Botín (Santander), Red de Museos de Lugo, Centro de Arte Contemporáneo (CAC Málaga), Museo Picasso Málaga, Centre G. Pompidou (Málaga), etc., así como destacados profesionales del mundo de las artes (profesores, artistas, galeristas, directores de museo, historiadores del arte, periodistas culturales y comisarios).

Abstract. The University of Malaga, through its Office for Attention to Diversity, *UMA Convive*, has been developing since the 2017-18 academic year, the Own Degree aimed at young people with intellectual disabilities *Auxiliary Technician in Cultural Environments*, a project aimed at promoting their accessibility in Museums and Art Centers, and provide them with the necessary tools for their foray into the professional field. For the development of this pioneering course, the University is sponsored by the ONCE Foundation and the European Social Fund. In carrying out this project, the Educational and Accessibility Departments of the most important cultural spaces in Spain collaborate, the Prado Museum (Madrid), the Lázaro Galdi-

ano Museum (Madrid), the Reina Sofía National Art Center Museum (Madrid), the Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid), Museum of Contemporary Art of Barcelona (MACBA), Botín Center (Santander), Lugo Museum Network, Contemporary Art Center (Málaga), Picasso Museum Málaga, Center G. Pompidou (Málaga), etc., as well as prominent professionals from the world of the arts (professors, artists, gallery owners, museum directors, art historians, cultural journalists and curators).

Giuseppina Gullo
Leonor Fini, tra Surrealismo e "ritorno all'ordine" pp. 137-141
Leonor Fini, between Surrealism and "return to order"

Abstract. Leonor Fini è una tra le artiste e personalità più importanti del ventesimo secolo. Pittrice, costumista, illustratrice, disegnatrice, scenografa e, soprattutto, donna ribelle e cosmopolita. Senza mai slegare la sua vita dalla sua arte, ha attraversato tempo e luoghi con notevole autonomia artistica, trasponendo i suoi ideali sulla tela con forza e determinazione, imponendosi nel panorama artistico del Novecento come una figura potente. L'attenzione pittorica di Fini affonda le sue radici nello studio dei maestri antichi, in particolare in quelli del Quattrocento a cui si accostano influenze Preraffaellite e Simboliste. Da questa sua formazione viene la sua capacità di muoversi e trovare una sintesi tra due movimenti apparentemente agli antipodi: il Surrealismo e il "Ritorno all'Ordine".

Abstract. Leonor Fini is one of the most important female artists and personalities of the Twentieth Century. Painter, costume designer, illustrator, drawer, scenographer and, above all, rebellious and cosmopolitan woman. Without ever disconnecting her life from her art, she has crossed time and places with remarkable artistic autonomy, transposing her ideals onto the canvas with strenght and determination, imposing herself on the Twentieth century art scene as a powerful figure. Fini's pictorial attention has its roots in the study of ancient masters, in particular in those of the Fifteenth Century who are combined with Pre-Raphaelite and Symbolist influences. From these studies comes her ability to move and find a synthesis between two movements apparently at the antipodes: Surrealism and the "Return to Order".

Charlene Vella, Jamie Farrugia
A Sicilian Renaissance Mary Magdalene pedestal in Rabat, Malta: a recent discovery pp. 142-152

Abstract. .This paper identifies an early sixteenth-century Renaissance marble pedestal that was in a Maltese private collection which has since been donated to the church it was originally commissioned for. The pedestal portrays three scenes in relief relating to the iconography of St Mary Magdalene. Executed in Carrara marble, it is here being associated with a full-length Carrara marble sculpture portraying St Mary Magdalene in the

Franciscan Minor's church of Santa Maria di Gesù in Rabat, Malta. The sculpture has been linked with the oeuvre of followers of the Sicilian school of the Palermitan sculptor Antonello Gagini who was active in Messina for a decade between 1497 and 1507, but it has recently been identified as a work by the Carrarese sculptor who was active in Messina, Giovan Battista Mazzolo. This paper therefore discusses the sculpture and pedestal together as a whole work of art as well as the attribution to Mazzolo.

Daniela Tartaglia

Fotografia, disegno e pittura: vicinanze e lontananze. Note sulla natura della fotografia pp. 153-164

Photography, drawing and painting: proximity and distance. Notes on the nature of photography

Abstract. Il saggio si interroga sulla natura del mezzo fotografico e sui tormentati rapporti fra fotografia e pittura che, fin dall'invenzione, le hanno viste contrapposte, forse perché strutturati sul presupposto che entrambe le discipline fossero finalizzate a coprire lo stesso territorio: quello dell'immagine. Ci si chiede dunque quanto incida la logica del quadro oppure, al contrario, meccanismi più vicini a dispositivi antropologici e psicoanalitici. La questione è complessa poiché la fotografia irrompe in una crepa dell'opposizione teoretica che, fin dall'antichità, ha visto contrapposte la realtà dei fenomeni e la verità delle idee e, fin dall'invenzione, ha vissuto una doppia vita convivendo con la dualità di rappresentazione/presenza, una sorta di ambiguità per-turbante che ha scandito la sua storia e che la accompagna ancora adesso. Guardando alla fotografia come oggetto antropologicamente nuovo, "scomodo" ma estremamente interessante e ricco da decifrare, si pone attenzione a questioni che hanno a che fare più con l'interrogazione filosofica che si mette in gioco con l'atto fotografico che non con la materialità degli oggetti o l'analisi delle reciproche influenze, soffermandosi sull'aspetto magico insito nell'immagine fotografica e la sua caratteristica di traccia che, a partire dagli scritti di William Fox Talbot , uno dei pionieri del procedimento fotografico, sono stati poi sottolineati da Susan Sontag, Roland Barthes, Philip Dubois, Jean-Christophe Bailly.

Abstract. The article focuses on the nature of the photographic medium and on the tormented relationship between photography and painting which, since their invention, have seen them as opposed, perhaps because they were structured on the assumption that both disciplines were aimed at covering the same territory: the image . One therefore wonders how much the logic of the picture affects or, on the contrary, mechanisms closer to anthropological and psychoanalytic concepts. The issue is complex because photography fits into a crack in the theoretical opposition which, since ancient times, has seen the reality of phenomena and the truth of ideas in opposition and, since its invention, has had a double life, living with the duality of representation/presence, a sort of perturbing ambiguity that has marked its history and that still lasts today. Looking at photography as an anthropologically new object, "uncomfortable" but extremely interesting and rich to decipher, attention is paid to issues that have more to do with the philosophical interrogation that is brought into play with the photo-

graphic act, but not with the materiality of objects or the analysis of reciprocal influences, focusing on the magical aspect inherent in the photographic image and its trace characteristic which, starting from the writings of William Fox Talbot , one of the pioneers of the photographic process, were then underlined by Susan Sontag, Roland Barthes, Philip Dubois, Jean -Christophe Bailly.

Dossier

Doriana Bruccoleri
La Biennale degli occhi. *LIX Biennale Arte di Venezia. Il latte dei sogni*
The Biennale of the Eyes. LIX Art Biennale of Venice. The milk of dreams pp. 165-172

Rassegna

Antonella Lucchese
Klimt, la Secessione e l'Italia
Klimt, the Secession and Italy pp. 173-176

Recensioni

Ivana Margarese
Leonora Carrington un viaggio nel Novecento. La nuova pubblicazione di Giulia Ingarao
Leonora Carrington a journey into the twentieth century. The new publication by Giulia Ingarao pp. 177-181

News

Redazione
News dal DiCODA
News from DiCODA pp. 183-193

Indice e abstract

pp. 195-205